



MATICA SRPSKA JOURNAL OF STAGE ARTS AND MUSIC

57

Editorial board

- Katarina TOMAŠEVIĆ, PhD, Editor-in-Chief
(Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade)
- Živko POPOVIĆ, PhD, Deputy Editor-in-Chief
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Mirjana VESELINOVIĆ HOFMAN, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Zoran ĐERIĆ, PhD
(Serbian National Theatre / University of Banja Luka, Academy of Arts)
- Katalin KAIČ, PhD
(University of Novi Sad, Faculty of Philosophy)
- Zoran MAKSIMOVIC, PhD
(Theatre Museum of Vojvodina)
- Ivana PERKOVIĆ, PhD
(University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts)
- Ira PRODANOV KRAJIŠNIK, PhD
(University of Novi Sad, Academy of Arts)
- Jernej WEISS, PhD (Slovenia)
(University of Ljubljana, Faculty of Philosophy)
- Jadwiga SOBCZAK, PhD (Poland)
(University of Lodz, Department of Slavic Languages)

NOVI SAD
2017

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

57

Уредништво

- др Катарина ТОМАШЕВИЋ, главни и одговорни уредник
(Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, Београд)
- др Живко ПОПОВИЋ, заменик главног и одговорног уредника
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Мирјана ВЕСЕЛИНОВИЋ ХОФМАН
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Зоран ЂЕРИЋ
(Српско народно позориште / Универзитет у Бањој Луци, Академија уметности)
- др Каталин КАИЧ
(Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет)
- др Зоран МАКСИМОВИЋ
(Позоришни музеј Војводине)
- др Ивана ПЕРКОВИЋ
(Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности)
- др Ира ПРОДАНОВ КРАЈИШНИК
(Универзитет у Новом Саду, Академија уметности)
- др Јернеј ВАЈС (Словенија)
(Универзитет у Љубљани, Филозофски факултет)
- др Јадвига СОПЧАК (Пољска)
(Универзитет у Лођу, Катедра за славистику)

НОВИ САД
2017

МАТИЦА СРПСКА
ОДЕЉЕЊЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

MATICA SRPSKA
DEPARTMENT OF STAGE ARTS AND MUSIC

Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) покренут је 1987. године као часопис оријентисан претежно ка историјским, естетичким и теоријским проучавањима позоришне и музичке, као и филмске уметности. Објављују се искључиво оригинални научни радови – из театрологије, музикологије, етномузикологије, историје и теорије филма. Посебна пажња посвећена је питањима развоја ових уметности на простору Југоисточне и Средње Европе, претежно унутар културе Срба и других културом повезаних народа у региону. Зборник је отворен за ауторе различитог научног интересовања, за сараднике у земљи, из центара са територије бивше Југославије и из иностранства. Отворен је и према млађим сарадницима, којима се пружа прилика да своје прве радове објаве управо у Зборнику. Све радове који стигну у редакцију оцењују два стручна рецензента, а по потреби и више њих. Зборник се штампа на српском језику ћириличним писмом, са резимеом на енглеском. Рукописи које аутори пошаљу на једном од светских језика штампају се у оригиналу, са резимеом на српском. Садржаји часописа компонују се у три рубрике: 1. научне студије, 2. архивска грађа, мемоарски прилози, 3. прикази и некролози. Приликом утврђивања Садржаја Зборника, текстови су распоређени хронолошки и тематски, у зависности од материје коју сарадници обрађују. Прве две рубрике Зборника имају сажетке, кључне речи, резимеа на страним језицима по избору аутора. Сви објављени текстови имају УДК број по међународној библиотечкој класификацији, а сваки број садржи именски регистар. Зборник излази редовно, два пута годишње у обиму од око 25 ауторских табака. Часопис доспева разменом у око 100 библиотека у свету. Бесплатан приступ интернет издању у PDF формату омогућен је на сајту: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/>.

Matica Srpska Journal of Stage Arts and Music (CIP 78+792(082), ISSN 0352-9738, COBISS.SR-ID 16339202) was launched in 1987 as a journal oriented mainly towards historical, aesthetic and theoretical studies of theatre, music, and film. Only original scientific works are published – in the fields of teatrology, musicology, ethnomusicology, and history and theory of film. Special attention is paid to the issues of the development of these arts in the regions of Southeast and Central Europe, predominantly within the culture of Serbs and other nations in the region linked through common culture. The Journal welcomes submissions from authors of broad scientific interests – domestic authors, as well as the authors from the countries of former

Yugoslavia and from abroad. It also welcomes contributions from young authors, who are given the opportunity to publish their first papers in the Journal. All papers are evaluated by two expert reviewers, and if necessary by more than two reviewers. The Journal is printed in Serbian language and Cyrillic script, with summaries in English. Manuscripts sent by authors in one of the world languages are printed in the original language, with a summary in Serbian. The Journal is divided into three sections: 1. scientific studies, 2. archival materials, memoir papers, and 3. reviews and necrologies. When determining the Contents of the Journal, the texts are arranged chronologically and thematically, depending on the topic being addressed. The first two sections of the Journal include abstracts, keywords, and summaries in the language chosen by the author. All published texts are assigned a UDC number according to the international library classification, and each volume contains an index of names. The Journal is published regularly, biannually, containing up to 25 author sheets. The Journal is exchanged with around 100 libraries in the world. Free online access to PDF version of the Journal is provided on the website: <http://www.maticasrpska.org.rs/category/katalog-izdanja/naucni-casopisi/zbornik-matice-srpske-za-scenske-umetnosti-i-muziku/> .

САДРЖАЈ

CONTENTS

СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ STUDIES, ARTICLES, TREATISES

Др АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ Српска оперска критика међуратног доба: између националног и модерног репертоара	11
ALEKSANDAR N. VASIĆ, PhD Serbian Opera Criticism in the Interwar Period: Between the National and Modern Repertoire	22
Др МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ Јунаци фарсе на путу ка грађанској драми – <i>Пазарни дан</i> , <i>Бела кафа</i> и <i>Тамна је ноћ</i>	25
MARINA M. MILIVOJEVIĆ MAĐAREV, PhD Farce Heroes on the Path Toward Civil Drama – <i>Pazarni dan</i> , <i>Bela kafa</i> and <i>Tamna je noć</i>	36
Др НИЦЕ Ј. ФРАЦИЛЕ Мултикултуралност – релевантна одлика дечијег фолклора у Војводини . . .	39
NICE J. FRACILE, PhD The Multiculturalism – A Relevant Distinction of the Children's Folklore in Vojvodina	64
Мср МИЛИЦА З. ПЕТРОВИЋ Онгова теорија секундарне усмености и савремена пракса православног дечјег црквеног хорског певаштва – студија случаја	65
MILICA Z. PETROVIĆ, MA Ong's Theory of Secondary Orality and a Modern Practice of Orthodox Children's Choral Chanting – A Case Study	83
Др ВЕРА С. ОБРАДОВИЋ Развој и промене игре кроз време – II део	85
VERA S. OBRADOVIĆ, PhD Change and Development of Dance Through Time, Part II	93
Др ВЕСНА Ц. БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ Сценска народна игра – концептуализација појма у етнокорологији	95
VESNA C. BAJIĆ STOJILJKOVIĆ, PhD Stage Folk Dance – Conceptualization of the Term in Ethnochoreology	109
Др ГОРАН Т. ГАВРИЋ Семиотика позоришта Роберта Вилсона на примеру представе <i>Пољед љувољ човека</i>	111
GORAN T. GAVRIĆ, PhD The Semiotics of the Theater of Robert Wilson on the Example of the Play <i>Deafman Glance</i>	128

Др ЗОРАН Р. КОПРИВИЦА	
<i>Смрт ђосићодина Голуџе: Николићев театар апсурда</i>	131
ZORAN R. KOPRIVICA, PhD	
<i>The Death of Mr. Goluža: Nikolić's Theater of the Absurd</i>	146
МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ	
Електроакустичка музика у Војводини – од експеримента до академског предмета (1960–2000)	147
MILAN R. MILOJKOVIĆ	
Electroacoustic Music in Vojvodina – An Overview of Its Development from an Experiment to Academic Subject (1960–2000)	162
Мср НЕДА А. КОЛИЋ	
Музички догађај као порука: семиотичка анализа извођења <i>Арије</i> Џона Кејџа у интерпретацији Кларон Мекфаден (и публике)	163
Др Зоран Копривица	
NEDA A. KOLIĆ, MA	
Music Event as a Message: Semiotic Analysis of Performance of John Cage's <i>Aria</i> in Interpretation of Claron Mcfadden (and Audience)	180
Мср МАРИЈА Т. МАГЛОВ	
Глен Гулд, медијска технологија, музикологија	181
MARIJA T. MAGLOV, MA	
Glenn Gould, Media Technology, Musicology	192
Др ДУБРАВКА Љ. ЛАЗИЋ	
Функција <i>краја</i> у филмовима <i>In Continuo</i> и <i>Љубав</i> Влатка Гилића	193
DUBRAVKA LJ. LAZIĆ, PhD	
The Function of <i>the End</i> in the Films <i>In Continuo</i> and <i>Ljubav</i> by Vlatko Gilić . . .	199

СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ MEMOIRS, MATERIALS, CONTRIBUTIONS

Др ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ	
Трајни <i>Déjà vu</i> . Белешке о првим годинама рада Музичке академије у Београду, поводом јубилеја Факултета музичке уметности	201
IVANA B. PERKOVIĆ, PhD	
Permanent <i>Déjà Vu</i> . Notes on the First Years of Work of the Music Academy in Belgrade, on the Occasion of the Anniversary of the Faculty of Music	226
Др МИЛАН А. МАЂАРЕВ	
<i>Родољубци</i> у Народном аматерском позоришту Кикинда	227
MILAN A. MAĐAREV, PhD	
<i>Rodoljupci</i> in the National Amateur Theater in Kikinda	237

ПРИКАЗИ
REVIEWS

Др СЕЛЕНА Ч. РАКОЧЕВИЋ

Нордијски њлесни њросѡри. Пракѡѡковање и замишљање реѡије (Уредници: Карен Ведел и Петри Хопу) 239

Др КСЕНИЈА Ђ. РАДУЛОВИЋ

Иницијација као питање зрелости (Иван Меденица, *Траѡедија иницијације или неѡсѡјани ѡрини*, Београд: Сѡио и Факултет драмских уметности, Институт за позориште, радио, филм и телевизију, 2016) 243

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР 249

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ 257

РЕЦЕНЗЕНТИ 263

АЛЕКСАНДАР Н. ВАСИЋ

Музиколошки институт САНУ, Београд*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

СРПСКА ОПЕРСКА КРИТИКА МЕЂУРАТНОГ ДОБА:
ИЗМЕЂУ НАЦИОНАЛНОГ И МОДЕРНОГ
РЕПЕРТОАРА**

САЖЕТАК: У овој студији анализирају се примери оперске критике у београдским стручним часописима *Музички гласник* (1922) и *Музика* (1928–1929), и то у вези с делатношћу Београдске опере. Студија представља рад најзначајнијих критичарских личности у тим часописима, попут Петра Крстића, Бранка Драгутиновића, Косте Манојловића и Рикарда Шварца. У фокусу пажње су критичарски поступак, литерарни и естетичко-идеолошки аспект. Док је *Музичком гласнику* истицана потреба „национализовања“ репертоара Београдске опере, дотле је Музици указивано на неопходност окретања савременим делима. Ти ставови рефлектују упоредни живот музичких погледа који су се суштински разликовали и који се нису могли измирити.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Музички гласник* (1922), *Музика* (1928–1929), Петар Крстић, Бранко М. Драгутиновић, Коста П. Манојловић, Рикард Шварц, Београдска опера, српска музичка критика, XX век.

Музичка делатност београдског Народног позоришта отпочела је у XIX веку и била је оличена пре свега у богатој продукцији тзв. комада с певањем. Изузетно популарни код оновремене позоришне публике, ти комади представљају предисторију српске опере.¹ Иако су на сцени

* alvasic@mts.rs

** Ова студија је резултат истраживања у оквиру пројекта *Музика и театар: модалитети сајесијања у националној пракси модерног доба*, који се реализује у оквиру Одељења за сценске уметности и музику Матице српске у Новом Саду (руководилац пројекта: др Катарина Томашевић, научни саветник Музиколошког института САНУ /Београд/), као и пројекта *Идентитетски српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (ОН 177004) Музиколошког института САНУ у Београду, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

¹ О настанку српске опере и комаду с певањем у српској музици, вид. у: Томашевић-Јовановић 1984.

Народно позоришта и пре Првог светског рата постављена поједина оперска дела, ипак је пуни размах у том правцу наступио од 1920. године, од године која се узима за званични почетак рада Београдске опере.²

Народно позориште у Београду, па тако и његову Оперу, и критичарске личности и сама публика сматрали су једном од најзначајнијих тековина националне културе, и њихов рад праћен је у штампи с највећом пажњом. Критичари су се посебно бавили избором и квалитетом дела стављаних на репертоар. У тим написима долазила су до изражаја естетичка становишта различита по своме пореклу и циљу, становишта која су указивала на постојање различитих струја и генерација које није уједињавало време у којем су паралелно деловали. Једна од најдинамичнијих епоха у српској културној историји, међуратно доба, документује не само велико „убрзање“ развоја српске културе и уметности, него и судар уверења која се нису могла помирити.

Српску оперску критику међуратне епохе обележава велика продуктивност. Томе су два разлога, као и у случају домаће музичке критике у целини. С једне стране, постојале су личности квалификоване и спремне на тај ангажман; с друге стране, та продукција била је могућа због разгранатости оновремене штампе. Музика је била присутна у најзначајнијим дневним листовима, књижевним и другим часописима. Иако су истраживања и проучавања српске музичке критике, есејистике, публицистике и периодике у току последњих двадесетак година добила на замаху, остаје потреба за историјом српске оперске критике као засебном граном националне музичке критике.³ То, наравно, није задатак за једног истраживача. Потребно је окупљање већег броја научника око таквог пројекта. У идеалној пројекцији он би обухватио не само међуратно доба, већ и период који му претходи, као и барем део онога после 1945. године.

У мозаику српске међуратне оперске критике налазе се и прилози које је донела стручна музичка периодика. За овај рад одабрали смо часописе *Музички гласник* из 1922. и *Музика*, која је излазила током 1928. и у прва три месеца 1929. године.

Грађа ових музичких часописа, као и осталих међуратних стручних музичких ревија код нас, обележена је чињеницом да су ово била месечна гласила. Зато се у бројним случајевима суочавамо са сажетим текстовима – реални, практични аспект структуре часописа имао је своју улогу у вези с дужином и карактером критичких осврта. Ограниченост ових извора, из историјског аспекта, долази и од кратковекости

² Историју Опере и Балета Народног позоришта у Београду вид. у: Турлаков 2005.

³ О научним истраживањима и проучавањима српске музикографије вид. Васић 2006.

највећег броја међуратних музичких часописа, па тако и ових двају о којима сада говоримо. Другим речима, број оперских догађаја о којима је овде писано представља фрагмент из историје Београдске опере. Међутим, пред нама су публикације с чланцима наших најстручнијих личности онога времена, и као такве заслужују заокружено испитивање. Нас ће овде занимати поступак критичара, структура њихових написа, али и естетички погледи који су усмеравали њихов рад. Ти написи представљају и изворе за историју естетичких идеја у српској музици и музикографији.

*Поновљено иштивање: где је национални оперски репертоар?
Музички гласник из 1922.*

Музички гласник из 1922. први је музички часопис на српском подручју, покренут после Првог светског рата. Кратког даха, излазио је тачно годину дана, од јануара до децембра те године.⁴ Поред обимнијих текстова из области музичке историографије и етномузикологије, такође написа о текућим питањима струке и сталеза, приказа, библиографија и других чланака, *Гласник* је неговао и музичку критику, па тако и оперску.

Пре свега ваља приметити да *Музички гласник* није превидео ниједну од четири премијере на сцени Београдске опере у сезони 1921/22. и на почетку наредне сезоне. То су следећа дела: *Хофманове љубави* Жака Оффенбаха (Jacques Offenbach), *Фауст* Шарла Гуноа (Charles Gounod), *Веселе жене Виндзорске* Ота Николаја (Otto Nicolai) и *Продана невеста* Беджиха Сметане (Bedřich Smetana). Како је ово била тек друга сезона Народног позоришта после Великог рата, то она није могла донети велики број премијера. Зато је *Музички гласник* обратио пажњу и на репризно извођење опере *Мињон* Амброаза Томаа (Ambroise Thomas), као и на једно драмско дело с посебно компонованом музиком. Стриктно посматрано, изван теме ове студије излазе вокални концерти о којима су писали критичари ове ревије. Ипак, наша лектира је и њих узела у обзир јер стоје у најближој вези с проблематиком оперског певања.

Динамика излажења овог месечника и ограничен простор (*Гласник* је излазио на шеснаест страница, од којих је половина припадала нотном додатку), условили су и врсте критичких састана о опери (и музици

⁴ Основне реалије о *Музичком гласнику* из 1922, о структури његових рубрика и његовим сарадницима, читалац ће наћи у студији Васић 2009: 97–100, па их овде нећемо понављати. У том раду се после наведених страница излаже анализа естетичких и идеолошких аспеката *Гласникове* музикографије. А у студији Васић 2011б истражена је рецепција западноевропске музике у овом гласилу.

уопште). Поред развијених оперских критика, у часопису срећемо вести и критичке вести, сажете и крајње сажете критике. Има чланака у којима је вредновање презентирано у само једној реченици. Вратимо се на тај пример.

Оперску (уопште вокалну) критику писали су непотписани аутори, затим Божидар Јоксимовић и, највише – толико да можемо рећи да ју је он у *Гласнику* „водио“ – Петар Крстић.

За старији тип српске музичке критике карактеристично је задржавање, неретко подуже, на личности композитора и приказу структуре и сижеа (ако је реч о опери) његовог дела. Та црта била је логична последица раног стадијума развитка домаће музичке културе. Читаоцима је требало понудити знања и обавештења о појавама с којима се дотад нису сусрели. У *Музичком гласнику* из 1922. тај елеменат је само изузетно присутан, а узрок његовом изостанку свакако треба тражити на практичној страни – расположиви простор био је веома омеђен и зато су се критичари морали усредсредити на приказ и вредновање извођења.

Разлика у односу на напise из XIX века запажа се и у томе што *Гласникови* критичари оперских представа и вокалних концерата ретко помињу присутну публику, њену бројност и њене реакције. То умањује пластичност читаочевог утиска, као што у одређеном смислу редукује сазнајну, историјску вредност критика. Питање је да ли су *Гласникови* оперски критичари мислили на потоње читаоце који ће *Гласник* листати као историјски извор, или је у њиховој свести потреба садашњице, удружена с овде неминовном краткоћом, односила превагу.

Током XIX и прве половине XX столећа кроз српску музичку критику прошли су бројни музичари, као и личности других образовања и струка. Међу музичарима-писцима су се изузетно ретко јавили аутори дистинктивног стила. Књижевни апарат српске музичке критике до 1945. године нема снагу и изражајност које налазимо у (знатно развијенијој) књижевној критици тога доба. Па ипак, поступак оперских критичара у *Музичком гласнику* управо из тог аспекта заслужује пажњу. Текст као одраз карактера и темперамента личности критичара овде стимулише читалачку доживљајност и меморију.

Већ помињана практична страна – сужени простор – условила је да једна од темељних црта *Гласникове* оперске и вокалне критике буде лапидарност. Сигурно је да би за историчара музике било захвалније да се о појединим догађајима могло писати издашније, с подробним улажењем у бројне сегменте и слојеве интерпретације. Ако смо као читаоци у том смислу остали донекле ускраћени, ако смо зато упућени на друге изворе у оновременој штампи, нисмо остали лишени темељног утиска и јасног вредновања. Ипак, рећи ћемо и ово: краткоћа и

збијеност исказа у *Музичком гласнику* имају двојако дејство, повољно и мање убедљиво.

У *Гласниковој* фебруарској свесци Божидар Јоксимовић је објавио критику репризног извођења горепоменутог опере *Мињон*. Критичар ређа своје похвале:

Мињону је уметнички изводила г-ђа Ваљани. Она се саживела са улогом, њена је игра била савршено уметничка... И остали солисти су се држали одлично и савесно изнели своје улоге... Чланови ансамбла допринели су солидном извођењу дела. Млади балет г-ђе Исаченко уложио је труда и није остао иза осталих (Јоксимовић 1922: 7).

Читалац из 1922. године, као и онај који у рукама држи овај часопис после готово једног столећа, има јасан утисак о суду Божидара Јоксимовића. Али читалац остаје само на томе јер естетских и техничких опсервација у аналитичком смислу овде нема. На основу ове критике ми данас не можемо знати ни рећи који је био „стварни“ технички и уметнички ниво Евгеније Ваљани (Евгения Дмитриевна Ваљани), нити имамо увида у дистинктивна обележја њене интерпретације. Додуше, с овим проблемом, с изражавањем које је сувише уопштено, које не носи амбиција да се речима допре до најдубљих слојева музичког дела и извођења, историчар музике се суочава и у случајевима када је критичар на располагању имао већи простор за своје излагање.⁵

Парадоксално, на читаоца ће можда примамљивије деловати овај исти или сличан поступак, само изведен до крајности. У јунској свесци *Музичког гласника* Петар Крстић се осврнуо на премијеру Николајеве опере *Веселе жене виндорске*:

Њен је приказ био такав, да је целокупна престоничка музичка критика, и стручна и нестручна, донела неподељено мишљење, да *Веселе жене виндорске* спадају у једну од најбоље изведених опера код нас, у сваком погледу. Ми томе мишљењу немамо шта ни да додамо, ни да одузмемо (Крстић 1922в: 6).

Иако смо и у овом случају остали без тананих аналитичких нијанси и разлагања, предат нам је снажан утисак који се, управо са своје језгровитости и усмерености без остатка, може уселити у трајнију меморију.

Упечатљивост се у *Гласнику* градила и постизала и захваљујући духовитости критичарских личности. Пишући о концерту оперског

⁵ О овом проблему писали смо у студији која је посвећена музичкој критици у *Српском књижевном гласнику*; вид. Васић 2008.

певача Георгија Јурењева (Георгий Митрофанович Юренев), из децембра 1921. године, Петар Крстић овако дочарава испреметаност концертне вечери:

Програм је био ван програма! Већина тачака је била измењена! У место триа певао се дует! Г. Брезовшек се није никако ни појавио за клавиром са Шопеном и Листом и нико не рече зашто! Иначе ово вече није било неинтересантно. Оно нам је пружио прилике да и у концертној дворани слушамо сонорног Г. Јурењева, пријатан тенор Г. Викинског, одличну колоратурну певачицу Г-ђу Волевач, и врсну рецитацију Г. Ракитина (Крстић 1922б: 8).

Сугестивност коју подиже духовитост код пријемчивог читаоца ствара утисак да је и сам присуствовао овом и оваквом концерту.

Музички гласник је у три наврата објавио чланке посвећене прегледу рада и репертоара Народног позоришта, тј. његове музичке гране (И. И. 1922; Крстић 1922г). То су чланци из области музичке статистике и они, и својом фреквенцијом, показују колико се у *Гласнику* држало до рада националног театра. Сноповима података о бројном саставу оперског хора и оркестра, о управницима, диригентима, солисткињама, солистима, корепетиторима и другим личностима, придружен је вредносни суд који истиче послератни значајан напредак и успех у развоју Београдске опере. Међутим, у двама Крстићевим чланцима занавља се и један критички коментар. Петру Крстићу смета доминирање италијанских дела на репертоару Опере и, такође, изостанак тежње за „национализирањем“ *џурије и рејерџоара*. Познато је да су изврсни руски уметници, избеглице пред Октобарском револуцијом, чинили значајан део корпуса извођачких снага у Београдској опери онога доба, а данас је истражено и колико су они унапредили Београдску оперу.⁶ Крстићева примедба о саставу трупе остала је без аргументације и елаборације. Наиме, не каже се који су то домаћи, српски и југословенски уметници, које би Београдска опера требало да ангажује.

Крстић тражи и национални репертоар. Али какав? Оно што је индикативно у његовом коментару јесте изостанак осврта на стилски карактер домаће музике коју би требало да подржи и изводи Београдска опера. Важно је, како се чини, да је дело од домаћег композитора, али се ништа не говори о естетици/естетикама коју/које би Народно позориште требало да заступа. Петар Крстић ниједном речју не помиње стил и естетику дела, а код њега поготово нема речи – модерно.

⁶ Вид.: Турлаков 1994. О огромном доприносу руских уметника, не само музичара, српској култури, вид. у двотомном зборнику Сибиновић 1994.

Јануара 1922. Народно позориште је обележило три стотине година од рођења Молијера (Molière). Том приликом изведена је и његова комедија *Уображени болесник*, с музиком Стевана Христића. На ту музику у *Гласнику* се доста подробно осврнуо управо Петар Крстић (Крстић 1922а).

Крстићев изузетно афирмативни чланак могао би се означити као *похвала једносјавносји* и *похвала њрикладносји*. Наиме, он налази да је Христић одлично решио свој задатак јер је написао музику у функцији самог драмског комада. Христићева музика, примећује критичар, није се издвајала у представи и није јој кварила тон. Петар Крстић каже да је Христић дао добру конвенционалну музику, сценски живу. У афирмативном смислу критичар каже: „Она [Христићева музика]... не пружа [нам] ни у хармонији, ни у мелодици, ни у инструментацији ничег новог и нарочитог. Она се ничим специјално не истиче...” (Крстић 1922а: 7).

Треба напоменути да Христић, како истиче Крстић, није одабрао пут подражавања музици Лилија (Jean-Baptiste Lully) и Рамоа (Jean-Philippe Rameau). Дакле, он се, већ и тиме што је писао за велики оркестар, определио за савремени звук. Али Крстић не поставља питање степена модернитета изражајних средстава и хвали Христићев уметнички резултат.

Петар Крстић у историји српске музике има утврђено место личности која се није желела превише удаљити од традиционалних изражајних средстава, и која је остала везана за национални музички фолклор с којим је поступала далеко од процедура тзв. паганског експресионизма.⁷ Имајући у виду Крстићево дело и његове ставове, његов захтев за „национализирањем“ репертоара Београдске опере треба схватити у том кључу. Реч модерно није употребљена; она није била део Крстићевог захтева, и извесно је да није била ни пожељна.

Наш циљ није био да вреднујемо становиште Петра Крстића, већ да га разумемо и представимо. Јер постојали су и битно другачији погледи на оперски репертоар, и с њима ћемо се убрзо суочити.

Будућносј ојере као усјанове: часопис Музика (1928–1929) и савремени рејершоар

Од тренутка у којем је угашен *Музички гласник*, па до покретања првог следећег српског музичког часописа, прошло је пуних седам година. У том периоду активност музичких критичара није, разуме се, престајала; они су писали у дневним листовима и различитим часописима. Ипак, предности које доноси постојање стручне периодике,

⁷ О Крстићу као композитору вид. PERIĆIĆ 1969: 214–218; о њему као музичком писцу вид. у: ПЕЛОВИЋ 1999: 140–151.

биле су одложене на релативно дужи рок. Ни часопис *Музика* није дуго поживео, свега петнаест месеци, од јануара 1928. до марта 1929. године.⁸

Ако поредимо продукцију оперских критика *Музике* с оном у *Музичком гласнику* из 1922. године, приметимо и сличности и извесне разлике.

И *Музика* је рад Опере Народног позоришта будно пратила: свих шест оперских премијера које су се одиграле за живота *Музике*, добиле су своје приказе и оцене. То су следећа дела: *Зулумћар* Петра Крстића, *Јенуфа* Леоша Јаначека (Leoš Janáček), *Цар Салџан* Николаја Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков), *Русалка* Антоњина Дворжака (Antonín Dvořák), *Оћело* Ђузепе Вердија (Giuseppe Verdi) и *Кнез Иџор* Александра Бородин (Александр Порфирьевич Бородин).⁹ Такође, критичари су забележили и извештај број гостовања страних оперских уметника на позорници престоничке Опере, дебитантска наступања, а изашао је и један приказ домаћег оперског либрета.¹⁰

Као и у *Музичком гласнику*, тако је и у *Музици* оперска критика била у рукама професионалних музичара. То су: Бранко Драгутиновић, Коста Манојловић и Рикард Шварц.

Колико год били збијени ступци *Музике* намењени критици, то је био свакако већи простор од онога који је нудио *Музички гласник*. Тако су и оперски критичари добили прилику да читаоце најпре уведу у сама дела, а да се на крају чланка посвете и извођачким аспектима и вредновању. Овакав поступак срећемо у написима о свим напред наведеним операма. Сигурна рука зналаца јасно се осећа у коментарима о партитури, карактеру, стилу, врлинама и недостацима дела. У том смислу илустративна је узорна критика премијере Вердијевог *Оћела*, из пера Бранка Драгутиновића (Драгутиновић 1928г).

Драгутиновићев осврт на Вердија као оперског композитора представља један „оштар“, енергичан цртеж. У свега неколико британских потеза оцртан је пут који је италијански композитор прошао од ране фазе под утицајем Белинија (Vincenzo Bellini) и Доницетија (Gaetano Donizetti), потом под утицајем тзв. велике француске опере, па до делимичног усвајања тековина Вагнерове (Richard Wagner) реформе. Најбитнији елементи за разумевање Вердијевог схватања оперске форме,

⁸ Основне податке о профилу, рубрикама, садржају и сарадницима *Музике*, као и анализу одабраних аспеката музикографије у том часопису, читалац ће наћи у студијама Васић 2011а; 2011б; и 2014.

⁹ Вид.: К. 1928; Драгутиновић 1928а; 1928б; 1928в; 1928г; Манојловић 1928а; Манојловић 1928б; Шварц 1929. Излазак појединих бројева *Музике* каснио је. Тиме се објашњава појава критике Рикарда Шварца о премијери *Кнеза Иџора*, у свесци *Музике* за март 1929. године. Премијера те опере била је 3. априла 1929.

¹⁰ Вид. Драгутиновић 1928а; 1928б; ŠVARC 1928а.

овде су побројани и сагледани: однос између тона и речи, третман оркестра, мелодијска линија као носилац драмског израза. Ова Драгутиновићева оперска критика парадигматична је за поступак оперских критичара у часопису *Музика*. Она је пример колико компетентности, толико и језгровитости. Читалац, поготово онај мање упућен или нестручан, у овом и оваквом штиву добио је више него поуздан извор сазнања и чврст ослонац.

Има у оперским критикама у *Музици*, истина знатно мање него у *Музичком гласнику*, језичкостилских маркантности. Бранко Драгутиновић у свесци за фебруар 1928. извештава о гостовању јапанске певачице Теико Кива (1902–1983) у Пучинијевој (Giacomo Puccini) опери *Мадам Батерфлај*. Драгутиновић није усхићен креацијом гошће из Јапана, али износи и позитивне аспекте њеног умећа. У једном тренутку, критичар читаоцу каже: „Њен глас оставља утисак нечег, ако се тако може рећи, танког и зашиљеног“ (Драгутиновић 1928а: 49).

Оперска критика *Музике* оскудева у овако пластичним изразима, а још више јој недостаје духовитости. Драгутиновић, Манојловић и Шварц били су личности другачијег темперамента од Петра Крстића, па из њихових и студиозних и сериозних оперских критика не зраче ведрина и духовита игра тога њиховог савременика из *Музичког гласника*.

Ни у *Музици* нема много помена о оперском аудиторијуму и његовим реакцијама. Коста Манојловић у свом тексту о премијери *Јенуфе* ипак наводи да се та представа одигравала у готово празном позоришту (Манојловић 1928а). Али у оперским критикама овога гласила иначе нема задржавања на атмосфери која је владала на представама.

Кључна разлика између *Музичког гласника* и *Музике* испоставља се у односу према оперском репертоару.

Музика је доста неповољно писала о опери *Зулумћар* Петра Крстића (К. 1928).¹¹ Једна од главних примедба била је Крстићево одрицање од тековина савремених музичких стилова.¹² Дакле, поред конкретних замерки на рачун уметничких решења, изречена је и ова начелна примедба која открива тачку раздвајања *Музичког гласника* и *Музике*. У том кључу треба разумети и однос према оперском репертоару на страницама *Музике*.

У двоброју за август и септембар 1928. године Рикард Шварц се упустио у разматрање положаја оперских позоришта у Краљевини Југославији (ŠVARC 1928б; ШВАРЦ 1928в). Шварц у првом реду разматра

¹¹ Вид. ВАСИЋ 2012: 71–72.

¹² Рецепцију Крстићевог дела у ондашњој музичкој критици богато је документовао и приказао ТУРЛАКОВ 2005, I: 260–266.

економско и организационо питање – на којим су принципима организоване југословенске оперске куће, како оне (међусобно) (не)функционишу и како се издржавају. У другом чланку од ова два он доноси оперску статистику – како је то чињено и у *Музичком гласнику*.¹³ За тему нашег рада значајно је како Шварц гледа на проблем репертоара. Он примећује да се у сва три југословенска оперска позоришта игра „један конвенционални, свакоме познати и уметнички збиља већ исцрпљени и застарели репертоар“ (ШВАРЦ 1928в: 258–259). Писац чланка мисли на дела Бизеа (Georges Bizet), Вердија, Гуноа, Леонкавала (Ruggero Leoncavallo), Маскањија (Pietro Mascagni), Сметане, Пучинија итд., која је навео у свом тексту. И ту Рикард Шварц прелази на поенту свог чланка. Он се позива на изузетно успешно гостовање Љубљанске опере у Београду, с опером *Заљубљен у три наранџе* Сергеја Прокофјева (Сергей Сергеевич Прокофьев).¹⁴ Спационираним слогом Шварц је навео да је публика „до последњег места испунила гледалиште“ (ШВАРЦ 1928в: 259). На крају чланка Шварц с ускликом позива домаће оперске куће да се окрену „великом савременом репертоару“ и њега ставе у први план.

Ови наводи јасно показују у чему је било темељно разилажење *Музичког гласника* и *Музике*. Питање односа према оперском репертоару указује се као део проблема рецепције модерних и авангардних музичких трендова.

Разуме се, за Шварцове погледе и ставове није тешко наћи противаргументе. Најпре, питање је колико су дела европске оперистике XIX века у београдској средини 1928. године – да останемо код Београдске опере – била „исцрпљена и застарела“. У средини без дуготрајних оперских традиција, у средини у којој се Опера широко развила тек после Првог светског рата, та примедба делује прејако.¹⁵ Рећи ћемо и то да је *Зулумћар* Петра Крстића у сезони 1927/28. изведен тринаест пута, док је *Јенуфа* приказана шест пута.¹⁶ Није дакле позивање на одушевљени пријем Прокофјеве опере поуздан аргумент за стављање дела савремене музике у први план репертоара. На ово би се могло узвратити начелно: савлађивањем непознавања савлађује се и дистанца. Данас, међутим, после више од стотину година од настанка тзв.

¹³ Шварцова статистика се односи на Београдску и Љубљанску оперу; обећани извештај из Загребачке опере није му био стигао.

¹⁴ То гостовање се одиграло 29. марта 1928. и о њему је веома похвалну, кратку критику дао Драгутиновић 1928а: 260.

¹⁵ Податке о оперском репертоару београдског Народног позоришта читалац ће наћи у Петровић 1993. и Светковић 1966, као и у већ цитираном делу Турлаков 2005. О дOMETИМА Београдске опере у међуратном раздобљу вид. Томашевић 2009: 83–92.

¹⁶ Вид.: Турлаков 2005, I: 257.

нове музике, пошто је минуло двадесето столеће и иза себе оставило одређена дела која сада припадају модерној оперској класици, ипак смо сведоци да окосницу репертоара у водећим светским музичким позориштима и даље чине она дела која је Рикард Шварц држао за застарела.

* * *

Часописи *Музички гласник* из 1922. и *Музика* из 1928–29. године садрже релативно малу али драгоцену грађу за историју српске оперске критике. Чланци објављени у овим гласилима и данас плене пажњу научног читаоца са своје стручне, информативне и литерарне вредности. Они одсликавају постојање супротстављених тенденција у ондашњем музичком животу. Питање оперског репертоара постављено у овим гласилима није изгубило на својој актуелности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Б. Д. [Бранко Драгутиновић]. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера. Београд.“ *Музика* 2 (1928а): 49–50.
- Б. Д. [Бранко Драгутиновић]. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера. Београд. Деби г-ђе Миливојевић.“ *Музика* 2 (1928б): 50.
- Б. Д. [Бранко Драгутиновић]. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера у Београду. Премијера Вердијевог *Ојшела*.“ *Музика* 11 (1928г): 332–333.
- Б. Ј. [Божидар Јоксимовић]. „Опере. Београд. [Амброаз Тома: *Мињон*].“ *Музички гласник* 2 (1922): 7.
- Васић, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања.“ *Музикологија* 6 (2006): 317–342.
- Васић, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музикологија* 8 (2008): 185–202.
- Васић, Александар. „*Музички гласник* (1922): естетички и идеолошки аспекти.“ *Музикологија* 9 (2009): 97–111.
- Васић, Александар. „Рецепција авангардне музике у међуратном Београду: пример часописа *Музика* и *Гласник Музичког друштва 'Стијанковић'* / *Музички гласник*.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* 44 (2011а): 133–151.
- Васић, Александар. „Рецепција западноевропске музике у међуратном Београду: пример часописа *Музички гласник* и *Музика*.“ *Музикологија* 11 (2011б): 203–218.
- Васић, Александар. „Српска музичка периодика међуратног доба и питање националног стила.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* 47 (2012): 65–77.
- Васић, Александар. „Словенофилство и српска музикографија између светских ратова.“ *Зборник Майице српске за сценске уметности и музику* 50 (2014): 119–131.
- Драгутиновић, Б. [Бранко]. „Из музичког живота. Југославија. Београд. Опера – Балет – Први фестивал југословенске модерне музике – Крај Концертне сезоне.“ *Музика* 8–9 (1928в): 260–263.
- И. И. „Опере и концерти. Опера. Београд.“ *Музички гласник* 4 (1922): 8.
- К. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера. Београд. [Зудумћар, опера Петра Крстића, и *Лицићарско срце*, балет Крешимира Барановића].“ *Музика* 1 (1928): 20–21.
- КР. [Крстић, Петар]. „Гласник. Београд. [Молијер: *Уображени болесник*, с међусценама за које је музику компоновао Стеван К. Христић].“ *Музички гласник* 2 (1922а): 7–8.
- КР. [Крстић, Петар]. „Концерти. Оперски певач Ј. Јурењев.“ *Музички гласник* 2 (1922б): 8.

- КР. [Крстић, Петар]. „Опере и концерти. Опере. Београд. [Веселе жене виндзорске].“ *Музички гласник* 6 (1922в): 8.
- КР. [Крстић, Петар]. „Опере и концерти. Опере. Београд.“ *Музички гласник* 9 (1922г): 8.
- КР. [Крстић, Петар]. „Прилози. Позоришни Годишњак 1918–1922. Службено издање. Београд 1922. Цена 5 динара.“ *Музички гласник* 12 (1922д): 7–8.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста П. „Из музичког живота. Југославија и словенске земље. Опера. Београд. *Јенуфа*.“ *Музика* 3 (1928а): 80–81.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музичка кријшка и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности, 1999.
- ПЕТРОВИЋ, Живојин. *Репертоар Народног позоришта у Београду 1868–1914*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1993.
- СИБИНОВИЋ, Миодраг (гл. и одг. ур.). *Руска емигранција у српској култури XX века*. Зборник радова, књ. I–II. Прир. Миодраг Сибиновић, Марија Межински и Алексеј Арсењев. Београд: Филолошки факултет, 1994.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На раскршћу Источног и Запада. О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, 2009.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. „Руски уметници у Београдској опери.“ *Театрон* 84/85/86 (1994): 125–131.
- ТУРЛАКОВ, Слободан. *Историја Опере и Балета Народног позоришта у Београду (до 1941)*. Књ. I–II. Београд: Чигоја штампа, 2005.
- ШВАРЦ, Рикард. „Из оперске статистике.“ *Музика* 8–9 (1928в): 255–259.
- ШВАРЦ, Рикард. „Из музичког живота. Београдска опера. *Кнез Изор* од Бородина. (оперска премијера у Београд. Нар. Позоришту 3. IV. 1929).“ *Музика* 3 (1929): 85–87.
- CVETKOVIĆ, Sava V. *Repertoar Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965: hronološki pregled premijera i obnova*. Beograd: Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, 1966.
- MANOJLOVIĆ, Kosta P. „Iz muzičkog života. Opera. *Rusalka*. Lirska bajka u 3 čina. Muzika Antoina Dvoržaka. Reči Jaroslava Kvapila.“ *Музика* 10 (1928б): 299–300.
- PERIČIĆ, Vlastimir. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta, b. g. [1969].
- ТОМАШЕВИЋ-ЈОВАНОВИЋ, Katarina. „Nastanak srpske nacionalne opere: uslovi i izvorišta.“ *Zvuk* 4 (1982): 67–77.
- Š. [Rikard Švarc]. „Преглед музичких издања. Књиге. Momčilo Nastasijević: *Medjuluško blago* – Muzička drama u pet činova od Momčila i Svetomira Nastasijevića. Izdanje S. B. Cvijanovića, Beograd 1927. Cena 10. din.“ *Музика* 4 (1928а): 121.
- ŠVARC, Rikard. „Problem naših operskih pozorišta.“ *Музика* 8–9 (1928б): 228–233.

Aleksandar N. Vasić

SERBIAN OPERA CRITICISM IN THE INTERWAR PERIOD: BETWEEN THE NATIONAL AND MODERN REPERTOIRE

Summary

In this comparative study, examples of opera criticism, as well as other similar texts published in Belgrade magazines *Muzički glasnik* (*Musical Gazette*) (1922) and *Muzika* (*Music*) (1928–1929) are analyzed.

The study presents the work of opera critics in these magazines – Božidar Joksimović and Petar Krstić (*Muzički glasnik*), and Branko Dragutinović, Kosta Manojlović, and Rikard Švarc (*Muzika*). They were all professional musicians, but their texts differed. Insufficient space in *Muzički glasnik* caused that Joksimović and Krstić did not present

the composers and the structure of their works, but confined themselves to the features of musical interpretations. The situation with *Muzika* was different because critics there had more space at their disposal.

The differences between the two journals can also be found in the literary properties of the articles; these properties represent a reflection of the character and temperament of the critics. Krstić's articles featured a notable sense of humor. Branko Dragutinović wrote vigorously and briefly presented information about a composer's method and aesthetics.

The fundamental difference between these two magazines was reflected in their attitude towards the repertoire of the Belgrade Opera. Petar Krstić in *Muzički glasnik* wanted the Belgrade Opera to pay more attention to the works of domestic authors, while *Music* through Rikard Švarc insisted that grand works of modern composers should be included in the repertoire of the Belgrade Opera.

This difference points to the existence of different currents in Belgrade's music scene at that time. It was a conflict between traditionalists and modernists.

Keywords: *Muzički glasnik* (1922), *Muzika* (1928–1929), Petar Krstić, Branko M. Dragutinović, Kosta P. Manojlović, Rikard Švarc, Belgrade Opera, Serbian music criticism, 20th century.

МАРИНА М. МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЈУНАЦИ ФАРСЕ НА ПУТУ КА ГРАЂАНСКОЈ ДРАМИ – ПАЗАРНИ ДАН, БЕЛА КАФА И ТАМНА ЈЕ НОЋ

САЖЕТАК: Александар Поповић од почетка осамдесетих година све чешће пише комаде у којима елементе фарсе спаја са структуром грађанске драме. Након што смо у претходном раду посвећеном *Мрешићењу шарана* установили ову тенденцију, и у овом раду кроз пример три драме (*Пазарни дан*, *Бела кафа* и *Тамна је ноћ*) пратимо даљи развој ове тенденције, те како се она поклапа са великим трансформацијама које је српско друштво преживело крајем осамдесетих и почетком деведесетих година XX века.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Александар Поповић, драма, фарса, позориште, грађанин.

Увод

У претходном тексту „*Мрешићење шарана* – јунаци фарсе на путу ка грађанској драми“ закључили смо да се писац Александар Поповић у *Мрешићењу шарана* окреће ка форми грађанске драме¹, док његови јунаци, који су смештени у „историјском вагону треће класе“ (Поповић 2001: 775), припадају фарси. *Мрешићење шарана* је сведочанство о интимном увиду у неснађеност човека у тешким временима и о томе како зло на баналан и гротескни начин излази из обичних људи – грађана који постају јунаци фарсе. У овом конкретном случају, драма и позориште заједно служе означавању и промени идентитета, уверавању и забави (SCHNECHNER 2002: 37). Да ли се ова тенденција даље развија?

* marinamadjarev@yahoo.com

¹ Грађанска драма је драма чију форму можемо успешно проучавати користећи принципе аристотеловско-хегеловске драматургије и ликове који су из грађанског миљеа, а сачињени на принципима формирања карактера како га је дао Лесинг. Свему овоме треба додати идеје о сврси драме и позоришта као „јавне проповедаонице“ које је дао Дидро.

Наредни период од 1985. до смрти Александра Поповића 1996. године био је изузетно успешан и продуктиван за овог аутора. То је период када има пуно успеха. Његови комади се веома много играју и добија две Стеријине награде – за најбољу комедију – *Бела кафа*, и најбољи текст – *Тамна је ноћ*, а такође је добио Награду *Новосићи* за најбољу послератну драму – *Развојни џуџи Боре Шнајдера*. Ова награда, уз две Стеријине награде, бројна извођења његових дела и штампање његових комада учинили су да се Александар Поповић, у овом периоду, етаблира као живи класик. Друштво у коме је Александар Поповић, практично на заласку списатељске каријере, постао класик одређују следећи важни догађаји: 1986. године Слободан Милошевић постаје председник ЦК Србије; 1987. године VIII седница ЦК Србије; 1988. године смена војвођанског руководства; 1989. године Слободан Милошевић постаје председник Председништва СПС; 1990. године први парламентарни избори – побеђује СПС, партија која је настала из СКС и ССРНС и коју предводи Слободан Милошевић; 1991. године 9. марта прве демонстрације против Слободана Милошевића, јуна исте године почетак рата у Словенији а убрзо и у Хрватској – распад СФРЈ; 1992. године рат захвата Босну, Србији су наметнуте санкције, студентски и опозициони протести против Милошевића; 1993. године хиперинфлација – једна од највећих у свету икада; 1994. године увођење тзв. Аврамовог динара; 1995. године Дејтонски споразум – престанак рата на просторима бивше СФРЈ. Својим комадима Александар Поповић сведочи о променама у српском друштву, поновном буђењу грађанског духа у Србији и видовима његове трансформације.

Поповићев списатељски рад у овом периоду могао би се поделити у три основна правца – наставак истраживања о јунацима фарсе на путу ка грађанској драми (*Пазарни дан*, *Бела кафа* и *Тамна је ноћ*), фарса након фарсе (*Комунистички рај*, *Мрављи мейџ*, *Кокошије слејило*, *Кус џејлић*, *Чарлама збогом* и *Баџ бунар*), а у посебну групу сврстали бисмо наручени комад *Владимир и Косара* који заједно са *Јеленом Ћејковић* и *Светим Ђаволом Расџућином* представља засебну целину која би се могла назвати историјски комади Александра Поповића. Одабрали смо да се у овом тексту бавимо комадима *Пазарни дан*, *Бела кафа* и *Тамна је ноћ* зато што сматрамо да управо они показују даљу тежњу писца ка испитивању појма грађанског уз употребу елементарног аристотел-хегел-фрајтаг драматургије која је драматуршка основа грађанског комада. *Кокошије слејило*, *Мрављи мейџ*, *Кус џејлић*, *Комунистички рај* и друге позне фарсе су комади које треба посматрати у односу на ране комаде, такође фарсе, као што су *Каје доле* и *Друга враџа лево* и закључити докле је Поповић стигао на том развојном путу и шта је исходиште његове фарсе. Сада ћемо прећи на анализу одабраних

комада тражећи оне тачке у њима које их чине настављачима тенденције која је отворена са *Мрешћењем шарана*.

Пазарни дан – 1985.

Комад је написан годину дана након *Мрешћења шарана* и такође је изведен у Звездара театру у режији Горана Марковића. Радња комада је смештена у међуратни период у првој половини XX века. Као историјска позадина наводи се државна интервенција у циљу забране рада Комунистичке партије – то би дакле могла бити или Обзнана која је уведена 1920. године или Шестојануарска диктатура која је уведена 1929. године. Међутим, имајући у виду да Даринка у првог сцени каже да је прошло 12 година од краја рата, могла би бити и 1931. година – време доношења Октроисаног устава којим је Краљевина Југославија проглашена за уставну и наследну монархију са великим овлашћењима у рукама краља. Место дешавања је неименовано место код Уба на реци Тамнави, рецимо Коцељево.² Овакво прецизно одређивање места и времена било би релевантно за реалистички, историјски комад, али, Александар Поповић не жели да створи такву врсту комада. Њега, у ствари, занима међуратни период у Србији као период у коме се инкубирају друштвене тенденције које ће довести до Другог светског рата, комунистичке револуције, стварања социјалистичког друштва и његовог распада. Циљ је да се код публике, која комад гледа у другој половини осамдесетих, створи слика о атмосфери у малом, провинцијском месту између два светска рата. Тај период се посматра као целина без залажења у особености и фазе развоја друштва. На све политичке догађаје гледа се као на један велики градоносни облак који доноси невреме (и који се као такав и појављује у првој слици комада).

Комад почиње конспиративним састанком новопечених скојеваца, или чланова КП – не зна се тачно јер није ни важно, важно је да са одушевљењем прихватају нова, бољшевичка уверења. Састанак води Пуниша Пуша Рсавац, који се представља као члан КП на тајном задатку у провинцијском месту. Писац прави комичку диспропорцију између озбиљности и посвећености којом се води партијски састанак и баналности постигнућа деловања чланова КП (или СКОЈ-а). Они певају опсцене песмице о краљу, Светом Сави, поповима, наговарају децу да не поштују свештенике... Главна диверзија је убацивања грудве сумпора у кадионицу, чиме је постигнуто да актер акције засмрди сопствену кућу као нужник – индиција да ће главну штету свих акција сносити управо они који је извршавају. Пушкин циљ је да припреми своје саборце

² Као и време, и место се посредно извлачи из Даринкиних речи у првој сцени.

да се жртвују за идеју (иако они заиста нису учинили било шта озбиљно за ту идеју) и да истовремено њега, Пушу, несвршеног правника и судског извршитеља, никад никако не спомињу јер он мора да живи за идеје за које они, будући да су ништавни, морају да се жртвују. За разлику од комуниста из *Мрешћења шарана* (професорка Боса, брат Лаза и капетан Васа) који су друштвени маргиналци који користе револуцију за лично уздизање, Пуша, који се представља као предратни комуниста, за писца је канцерогена појава у друштву. Он свесно и тенденциозно жртвује слабије и наивније да би подигао цену идејама иза којих крије своје баналне марифетлуке. Те идеје је писац у овом комаду представио као најобичнију маглу иза које нема нити промишљене мисли (на пример, српског социјалисте Светозара Марковића) нити конкретног деловања (нпр., организовање штрајка или атентата што су комунисти пре Другог светског рата чинили и због чега су и забрањени), већ само цитирање бизарног наслова Лењинове књиге *Корак напред два корака назад* без икаквог увида у то о чему се пише и коришћење синтагме из наслова књиге у сасвим локалном контексту. Прва појава прве сцене комада посвећена је томе да се представи деловање Пуше који се води геслом да „циљ оправдава средство“, тј. да се могу применити радикалне методе на путу ка остваривању идеје. Овде ћемо стати са даљим разматрањем овог lika јер је он у комаду у ствари споредан. Он се појављује на самом почетку комада не да би био покретач радње, већ да би нас, гледаоце, припремио за оно што ће се догодити, а то је бесмислено и ужасно сурово страдање чланова (званичних и придружених) српског патријархалног домаћинства Газда Богољуба. Прави разлог страдања, Александар Поповић ставља у прву реченицу комада коју изговара Даринка:

„Ја сам у занатској школи на часу Хигијене говорила ученицама како се одржава чистоћа доњег тела зарад *срећније другарске љубави и шио ѿиоунијих међусобних ѿелесних додиривања*.“ (Поповић 2001: 1000; истакла М. М. М.).

Реч је, дакле, не о револуционарним идејама, већ о судару потребе за другарском љубављу и потпуним телесним додиривањем и стега патријархалног друштва које опстаје на табуу забране слободне љубави. Пуша им сугерише на почетку комада да ће страдати због идеје, али оно због чега ће заиста страдати је жеља за остваривањем потпуних међусобних другарских телесних додиривања.

Убрзо стиже Газда Богољуб. Он је као и професор у *Мрешћењу шарана* на позицији оца породице, с тим што је писац са ликом Газда Богољуба отишао даље ка моделу драмског јунака из грађанске драме од онога што је Борко. Као лик грађанске драме Газда Богољуб има иза себе живописну биографију са обавезним „(скоро) мртвцем у ормару“

који би, да нема фарсичког искошења, био лик ибзеновске драматургије за коју је веома важна историја лика пре него што је ступио на сцену. Он је био сиромашан момак који је имао једну велику љубав – Даринку, која је такође била сиромашна. Млади Богољуб је слободно љубависао са Даринком, али се будући амбициозан, оженио болешљивом ћерком потпуковника Светозара (ветерана из Првог светског рата) и са добијеним миразом од таста отворио радњу – постао газда и ушао у политику. Међутим, брак га није испуњавао, те је он наставио да љубавише са Даром, а његова жена је све више побољевала. У тренутку када почиње комад, она лежи тешко болесна у собици под кључем као нека врста „скоро па мртаца у ормару“ – нечисто дело из прошлости лика у ибзеновској драматургији. Међутим, иако осећа сажаљење према судбини својих ликова, Поповић није сентименталан и гура их ка фарси чинећи да њихов позоришни живот буде сав саздан од шала и понижавања (Делвис 2015: 338).

Писац Газда Богољуба представља као похлепног, похотног и насилног човека који узима шта му треба и гаји отворени презир према сновима своје затуцане околине која сања о свету у коме доминирају култура, прогрес и бољшевички ударници стахановци³. Врхунац првог дела је љубавна туча Богољуба и Даринке у којој Александар Поповић показује сву распојасаност необуздане и дивље страсти и како таква страст лако постаје гротескна, апсурдна и смешна. Страсну сцену између љубавника прекида таст Светозар, који се одмах показује као неко коме је Богољуб потчињен. Светозар објављује Богољубу да је највероватније банкротирао и доноси му конопац да се обеси да би избегао бруку. Тај конопац неодољиво асоцира на свилен гајтан који су турске паше добијале од султана, но писац прави заокрет у свом стилу те гајтан пукне, а Светозар се након изнете једне неопозиве одлуке појави са новом идејом. Крај првог дела остаје Даринки која тули за Богољубом (на крају комада ситуација је обрнута – Даринка је мртва, а Богољуб плаче за њом). Појављује се Пуша да најави своје бекство пред политичком непогодом, након што се истутњала елементарна непогода – град и олуја. Њихов сусрет има за циљ да покаже сав јад и беду Даринкине позиције као љубавнице у малој средини – Пуша је први човек који је пристао да у јавности попије кафу са њом и још и да јој ту кафу плати, а она сипа свој шећер у кафу јер је кафа тако јефтинија – што показује у каквој материјалној беди живи Даринка. Ми видимо колико је људски живот у том свету јефтина роба и видимо зашто ће сви радо страдати због Пуше – зато што им он обећава нови свет у коме ће их третирати са достојанством и у коме ће љубав бити слободна.

³ Покрет је добио назив по чувеном ударнику Стаханову. Стахановци су се се појавили пет година након 1931, која нам се чини као најкаснија година за почетак дешавања комада.

Наредна сцена – *У њодне: Црвен бан*, има позицију другог чина у аристотеловско-хегеловско-фрајтаговској драматургији, оног у коме се потенцира радња – „костури излазе из ормара“, тј. у овом случају Мирићка из собе, и укључује се у радњу. Сцена почиње оним што је основа сукоба – неспутано и слободно другарско телесно додиривање Јелке и Маринка. „Мртавац из собе“ се јавља управо да ћерку покуша да поведе на пут хришћанског спасења кроз испаштање грехова. Кћи то одбацује, а онда се појављује Пуша, предратни комуниста, као чиновник власти који пребија газду и узима му кључеве. То би, ако наставимо да комад анализирамо по принципима аристотеловско-хегеловско-фрајтаговске драматургије, била кулминација. Наредни моменат бисмо могли назвати „трагични моменат“. Када ћерка види шта се догодило, признаје да су је завели комунисти, тј. Пуша, који је већ побегао, али зато осветољубиви представници патријархата могу да похалпе преостале симпатизере.

Трећа сцена – *А увече: Божији сѿан*, има функцију трећег чина – расплет радње и патос страдање главног јунака. Тзв. комунисти – млада генерација склона слободном додиривању, похапшени су. Отац и таст су репрезенти насилног патријархата и крвнички премлаћују заробљенике који извршавају задатак који им је дао Пуша – страдају за идеје. Моменат последње напетости настаје када газда испитује своју љубавницу Дару и она гине од руке свог љубавника. Ту видимо супротну сцену од оне на почетку – сад он оплакује њу, а затим јуриша напоље и гине гротескно – упада у кречану. Жаркић и слуга такође гину, а мајка води кћер на пут оплакивања греха који је карактеристичан за позицију жене у патријархалном свету и начин на који она може да успостави своје ЈА као жртве.

Комад има јединство митског времена – један дан од јутра до вечери, и јединство места – једна варошица. Трочинску структуру – почетак, средина и крај. Моменат преокрета и препознавања који се дешава једновременно код главног јунака и патос – страдање јунака. Она има оно што је важно за хегеловско виђење – сукоб – између две антагонистичке линије – жртава које желе „слободно додиривање“ и патријархата који то забрањује и фрустрира. Главни јунак у себи носи клицу тог сукоба, он је на страни патријархата, али истовремено јако тежи слободном додиривању и преокрет и препознавање настају када он коначно и неопозиво са позиције патријархата прелази на позицију жртве. Сцена кулминације је у другој сцени када је премлаћен газда. Мини врхунац и првог и другог дела представља млађење некога да би трећа сцена била сва саздана од физичког насиља. Могли бисмо чак да пронађемо и фрајтаговску пирамиду – увод је до сусрета Богољуба и Даринке, моменат прве напетости је њихова туча, потенцирање је све до појаве

Пуше као инспектора, кулминација је премлаћивање Богољуба због банкрота, трагички моменат је издаја ћерке и хапшење Даринке и осталих љубитеља слободног додиривања, затим брзо следи сцена која има функцију великог патоса момента последње напетости – разлаз између Даринке и Богољуба тако што она узвикује пароле за бољи живот. Моменат преокрета и препознавања када Богољуб схвати да је овај пут коначно убио и изгубио своју вољену Даринку. Катастрофа комада је убиство затвореника и Богољубљева погибија – остало је хришћанско спасење кроз испаштање греха.

Представа *Пазарни дан* у извођењу Звездара театра није учествовала на Стеријиним позорју 1986. године. Те године је награду за најбољи комад на Стеријиним позорју добио Љубомир Симовић за *Пушпуће ђозоришће Шојаловић*. *Пазарни дан* се на Стеријиним позорју појавио 2011. године у поставци Егона Савина у извођењу Атељеа 212. Тада је Маја Мирковић добила награду за костим у овој представи. Небојша Илић је добио награду за епизодну улогу (Жаркић) коју је додељивала компанија *Новосии*. Никола Јовановић је за улогу шегрта Маринка добио награду за младог глумца из Фонда „Дара Чаленић“. Године 2011. за најбољу представу на Стеријиним позорју проглашена је представа *Кукавичлук*, ауторски пројекат Оливера Фрљића у извођењу Народних позоришта/Kazalište/Népszínház Subotica. Награда за најбољи домаћи драмски текст те године није додељена.

Бела кафа – 1990.

Ово је први комад који је више грађански у дидроовском смислу него фарсичан. Јунаци фарсе су за још један битан корак пришли грађанском идеалу – први пут имамо идеалног оца породице, а комад писац користи као говорницу са које изражава свој став о српском народу и политици у Србији, што је блиско Дидроовој визији грађанске драме.

Мислио сам понекад о томе како би на позорници могла да се претресају најважнија питања морала и то на начин који не би наносио штете силовитом и брзом развоју драмске радње. (Дидро 1985: 18).

Место дешавања је грађански салон више класе који изгледа тачно онако како би изгледао у неком француском комаду. У току је грађански доручак чији је обавезни део бела кафа – метафора грађанског из наслова комада. Контраст грађанском миљеу су имена актера: Момчило Јабучило – отац породице носи име по чувеном епском јунаку Момчилу (иначе разбојнику и властелину из XIV века) и његовом коњу

Јабучилу; Црква Ружица – носи назив по војној цркви на Калемегдану; Мајка Јања – мајка српских солдата у служби Аустроугарске монархије⁴; Зорица Шишарка (шишарка је симбол плодности). Када се наведеним именима додају и имена два сина – Срђа Злопоглеђа и Дели Јова, стиче се утисак да је Александар Поповић око грађанског доручка са белом кафом организовао хајдучку породичну дружину. Контраст грађанском ентеријеру и доручку с белом кафом је и начин на који се ови ликови (грађани с хајдучким именима и манирима) једни другима обраћају, а који је карактеристичан за фарсу – директан, духовит, груб и саздан од понижавања и самоунижавања (Делвис 2015: 338). Већ уводна сцена у којој отац породице грубо разговара са кћерима – Ружицом (рођена) и Шишарком (усвојена), указује на то да ће комад имати фарсичан тон карактеристичан за претходне Поповићеве комедије, те да ће се ликови делити на фарсичној основи – варалице и преварени. Овај принцип поделе се може применити и на женске ликове, с тим што додатно треба укључити и поделу женских ликова по принципу који примењује и Лис Иригарај (Luce Irigaray) за патријархалну матрицу: мајке (Јања), курве (Шишарка) и девице (Ружица). Зора је невероватно празноглава и ниједног тренутка не постаје жртва као Даринка у *Пазарном дану* нити симулира часну жену као Мица у *Мрешићењу шарана*. Насупрот њој је Ружица, интелигентна, сензибилна и образована жена па је у свету понижавања и самопонижавања предодређена за улогу жртве. Мајка Јања је на средокраћу. Она живот посвећује породици и, када процени да је потребно, може да буде варалица, али је углавном жртва (преварена) јер свесно живи за друге. Такође је важно да јунаци у *Белој кафи*, као и јунаци у *Пазарном дану*, дефинишу себе као Србе и говоре о свом народу онако како говоре о свему што им је блиско – са пуно вређања, понижавања, самопонижавања и уз дозу охолости.

Међутим, и поред очигледних елемената фарсе, *Бела кафа* је још један корак ка грађанској драми. У центру збивања је отац који је еволуирао до правог грађанина – Момчило Јабучило је угледан буржуј, капиталиста, борац у Првом светском рату (као и таст у *Пазарном дану*). Насупрот њему су син Дели Јова (име планине у Србији одакле су бројни хајдуци) и посинак Срђа Злопоглеђа (име позајмљено из народне јуначке песме, као и очево име Момчило). У односу на Борка из *Мрешићења шарана* и Богољуба из *Пазарног дана* Момчило Јабучило је морално најисправнији лик. Он заговара јединство међу српским народом без обзира на политичка опредељења, био је храбар и поштен

⁴ Преузето из изреке „Мајка Јања и отац Фрања“ (Фрања је Франц Јозеф, цар Аустроугарског царства).

ратник у Првом светском рату, прихватио је породицу свог радника који је страдао у његовој фабрици... и као такав он је први отац породице који се сврстава у преварене, тј. жртве (за разлику од Борка у *Мрешићењу шарана* који је победник на крају и Богољуба у *Пазарном дану* који је успешан на почетку, а завршава несрећно). Александар Поповић прави ликове који су или добри и наивни па стога свој идентитет могу пронаћи само као жртве, или борбени и безобзирни, у ком случају имају идентитет насилника; при томе се ова матрица увек ставља у контекст српског народа коме се, не само у овом комаду, приписује управо та матрица, а која основу вуче их херојског и хајдучког етоса.

Као и *Мрешићење шарана*, и овај комад се одвија у пет сцена које, попут чинова, поштују три јединства, с тим што овде сцене писац назива „стања“ и заиста овде, далеко више него у *Мрешићењу шарана*, Поповић пажњу посвећује стањима. Прва сцена је увод и постављање основне ситуације, друга сцена је потенцирање – почиње побуна синова – партизански устанак, који отац не подржава и не разуме: „То ли значи, смера Коминтерна, у спрези са Хитлером и Ватиканом, да побије све Србе, па да, после, нашу груду преплави Кинезима“ (Поповић 2001: 671). Револуционарни и ратни сукоб на тлу Југославије у Другом светском рату је потпуно ван његовог моралног и појмовног оквира. Он се фокусира на добро за све Србе, затим да „обешчашћена“ девојка мора бити удата, да сви Срби треба да се сложе... Срђа Злопоглеђа након расправе са Момчилом бежи у партизане, а Дели Јову хвата тајна полиција у Шишаркином кревету и одводи. У истој сцени га враћа Момчило, који због сина пристаје на сарадњу са окупатором, јер живот сина вреди више од ма каквог идеолошког опредељења.

У трећем „стању“ видимо кућу на Ускрс 1944. године – тешко савезничко бомбардовање Београда. Јова је сада официр у колаборационистичкој управи града и носи црну униформу организације Димитрија Љотића. Он се расправља са Мајка Јањом, која његове компаноње, припаднике квислиншке организације, сматра нељудима. Он се у то друштво утопио, мада и даље жали што није побегао у партизане. У овом комаду Александар Поповић се више него у претходним комадима фокусира на друштвено стање проузроковано идеолошким сукобима. С једне стране су Момчило и Мајка Јања који заговарају националну солидарност и хуманост и за њих су равногорци, љотићевци и комунисти исти. Стога Јова и Срђа, иако један носи униформу љотићеваца, а други партизанску, нису представници две непомирљиве зараћене стране већ два завађена брата. Насупрот њима је Зора Шишарка, која је по трећи пут трудна и која репрезентује неуништиви, весели живот који је истовремено жилав и баналан, док је Ружица репрезент духовности и православља слично као и Богољубљева жена у *Пазарном дану*.

Четврта сцена, односно *Четврто сјање: Мрсно ждрање*, тренутак је када Момчило Јабучило под налетом победоносних револуционарних снага којима су се прикључили оба сина и Шишарка доживљава најстрашнији терор – много гори, суровији и неправеднији него од стране квислинга и окупатора. *Пето сјање: Помањање* доноси прекрет и раздор у редовима победника, којима се на крају четврте фазе прикључила и Црква Ружица. Пето стање је истовремено и опомена победницима да не буду осии и бахати као што је, вероватно, Момчило Јабучило био некада, а што је довело до његовог пада. Такође, треба чувати слогу породице и изван породице држати идеолошке поделе на фашисте и комунисте. Породица је на крају на окупу и можда би могла бити срећна када би једни другима могли да опросте и када не би било сумњи, сујета и охолости које најављују нове буре и невоље.

На Југословенским позоришним играма Александар Поповић је учествовао са *Белом кафом* у извођењу СНП-а (режија Бранко Плеша). Александар Поповић је добио награду за текст комедије. Те, 1991. године награду за најбољи драмски текст добила је Вида Огњеновић за текст *Је ли било кнежевине вечере?*, а није додељена награда за најбољу представу. Овај фестивал је 1991. последњи пут носио назив Југословенске позоришне игре. Те године због почетка рата у Словенији и Хрватској позоришта из ове две републике СФРЈ нису дошла на фестивал и тиме је са Југословенским позоришним играма било готово, а фестивал је под називом Стеријино позорје наставио да живи до данас.

Тамна је ноћ – 1993.

Комад почиње обрадом танга *Тамна је ноћ*, оног истог танга о коме се говори у *Мрешћењу шарана*, а за који се каже да су играли ослобођици Београда 1944. У *Мрешћењу шарана* овај шлагер се помиње у комичком контексту, а овде је тај шлагер нешто старо, лепо, заборављено и неочекивано. Комадом *Тамна је ноћ* као да се затвара круг који је отпочет *Мрешћењем шарана*. Поново у центру драме имамо оца – овог пута хирурга проф. др Лабуда Ашкерца. Он више није ни фарсични панталоне Борко (*Мрешћење шарана*), ни трагикомични грабљивац (Богољуб из *Пазарног дана*), ни патријархална старина која посрће у новом добу (Момчило Јабучило у *Белој кафи*). Он је сада добри татица, породични папучић, кога гњави жена јер „у кући не подржава грађански ред“ (Поповић 2001: 1253), већ подржава децу у њиховим бунтовничким настојањима.

Насупрот њему је његова жена Косара, која верује пропаганди са ТВ-а и рекла-казала. Није јасно одакле оваквом мужу таква жена – он у том браку пре личи на мужа Живке министарке или на Трифковићеве

очеве него на оца у *Пазарном дану*. Даље, његова деца – син Ненад (Нени), студент, и кћи матуранткиња Софија (Цоцке) – нису његови политички опоненти – напротив, отац и деца су на истој страни. Мислим да није неважно нагласити да се јунаци у *Тамна је ноћ* не изјашњавају као Срби и нема одушевљења војевањем као у *Мрешћењу шарана*, *Пазарном дану* и *Белој кафи*, иако и ови јунаци иду у бој. Међутим, чланови ове породице не доживљавају себе као учеснике рата, већ као његове жртве, али о каквом рату је реч знамо врло мало, готово ништа. Знамо да ратује „размажена војска“ (Поповић 2001: 1266), војску су „пијани словеначки ватрогасци“ разбили и понизили у рату који је трајао три дана (исто: 1267). Тај рат је само једна магловита кулиса, а фокус комада је на грађанској побуни и грађанима Србије као (јединим) жртвама тог неименованог рата. Ликови овог комада су једноставно грађани који се буне против бесмисленог и недефинисаног рата.

Ток радње је једноставан. Избио је рат и дечко Мане је добио позив за мобилизацију, девојка Цоцке хоће да са њим бежи у свет, али Мане одлучује да остане и учествује у протестима заједно са Софијиним братом Ненадом. Отац се прикључује протестима, добија батине, Мане одлази у рат, а протести пропадају. Породица се распада. Отац лечи рањеног Манета и доводи га кући са жељом да се породица измири и да једни другима коначно опросте – шта? Испоставља се да у праштању, макар у овом комаду, и није битно шта се опрашта већ да се поново успостављају покидане породичне везе. Деца посредно осуђују родитеље јер су родитељи раније морали да увиде куда води пут којим је кренуло друштво. И родитељи себе осуђују за превид. *Тамна је ноћ* се завршава готово мелодрамски – несуђени млади брачни пар плеше пред тронутом породицом.

Ликови Александра Поповића овде су скоро сасвим ослобођени фарсичности. Они се изражавају пристојно, са врло мало фарсичних доскочица карактеристичних за претходне Поповићеве комаде. Они се опходе једни према другима људски, имају интернационална имена односно надимке. Зову се Нени (Ненад), Мане (Манојло), Цоцке (Софија), отац Лабуд Ашкерц. Они суштински нису смешни осим кад се копрцају да одрже егзистенцију (смрзнати пилићи набављени преко синдиката) или када мајка изражава ставове који су као преписани са ТВ-а. Међутим, и она се поправља на крају. Ово је једини комад у коме су сви јунаци добри и разумни (осим мајке) – отац и деца су на истој страни и по овоме је комад сличан мелодрами јер рачуна на емоционалну идентификацију публике са ликовима.

Поповић је комад написао крајем 1992. године и у њему говори о управо завршеним студентским протестима и рату на територији бивше СФРЈ који бесни западно од Србије, а због кога је држава СРЈ у тешким

санкцијама. Комад је изведен 1993. године на управо отвореној новој сцени – КУЛТ, у режији Егона Савина. Александар Поповић је за овај комад добио Стеријину награду за нови комад на Стеријином позорју 1994. године. Пре тога је добио само још једну Стеријину награду и то 1967. године за *Развојни џуџ Боре Шнајдера*. Драма *Тамна је ноћ* није врхунац драматуршких могућности Александра Поповића, али јесте врхунац општег одушевљења њиме и акламативног прихватања њега као најбољег српског позоришног писца чијим делима је обележен почетак три београдска позоришта – Атеље 212, Звездара театар и КУЛТ. *Тамна је ноћ* је такође значајан комад јер представља тачку заокрета у темама којима се бави српско позориште. Питање националног и судбине српског народа пада у засенак, а у фокус долази тема о грађанској побуни. Стога је занимљиво посматрати овај комад као глас времена и сагледати га у контексту тог времена – шта су позоришници разумевали о себи и свету око себе, шта су себи могли да кажу, а преко чега су прелазили. Са фарсом у позоришту је завршено. Она се преселила у живот.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕЈВИС, Цесика М. „Шта је фарса?“ У: *Теорија драмских жанрова*. Приредио Светислав Јованов, превела Весна Радовановић. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2017.
ДИДРО, Дени. „О једној врсти моралне драме.“ У: *Теорија драме XVIII и XIX века*. Приредио Владимир Стаменковић. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985.
ПОПОВИЋ, Александар. *Драме*. Београд: Верзалпрес – Војноиздавачки завод, 2001.

ARISTOTEL. *O pjesničkom umijeću*. Preveo, komentare i pogovor napisao Zdeslav Dukat. Zagreb: Školska knjiga, 2005.

IRIGARAY, Luce. *The Sex Which Is Not One*. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

Marina M. Milivojević Mađarev

FARCE HEROES ON THE PATH TOWARD CIVIL DRAMA – *PAZARNI DAN, BELA KAFA AND TAMNA JE NOĆ*

Summary

Since 1980s, Aleksandar Popović has been writing more pieces in which the elements of farce are connected with the structure of civil drama. This tendency has been determined in the previous paper on the example of *Mrešćenje šarana* (Spawning carp), and its further development is followed in this paper through the example of three dramas: *Pazarni dan* (Market Day), *Bela kafa* (White Coffee), and *Tamna je noć* (Dark Is the Night). In *Pazarni dan*, the main character, the father of a family and a prosperous man from provincial town, suppresses free love because of personal greed and he himself suffers because he cannot choose between the wealth and politics on the one hand and

love on the other. In *Bela kafa*, the father of a family and a big bourgeois, struggles with new times and new ideologies during and after the Second World War. In *Tamna je noć*, the father of a family is finally on the side of his children, powerlessly demanding that war madness and ideological insanity finally stop, without any knowledge of how he and his family have found themselves in that vortex. Through the plays of Aleksandar Popović there can be followed the transformations of his writing, but also the changes in Serbian society at the end of the 1980s and the beginning of the 1990s.

Keywords: Aleksandar Popović, drama, farce, theater, citizen.

НИЦЕ Ј. ФРАЦИЛЕ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТ – РЕЛЕВАНТНА ОДЛИКА ДЕЧИЈЕГ ФОЛКЛОРА У ВОЈВОДИНИ**

САЖЕТАК: Дечији фолклор у Србији, као и у мултикултурној Војводини, представља део живе традиције. Упркос томе, он је још увек добрим делом изван домашаја и пажње света одраслих. Мали број радова о овој теми неретко почиње констатацијом: о дечијем фолклору у нас се писало мало. Појавом рачунара, многе дечије активности, песме и игре су потиснуте у други план. Како у сеоским тако и у градским срединама, међутим, могу се и данас чути поједине дечије песме или игре. Неке од њих представљају наслеђе које је успело да се одржи, а друге су инспирисане савременим дечијим светом. Поједине дечије песме и игре са истом тематиком присутне су у дечијем репертоару више националних заједница. Оне су се са генерације на генерацију преносиле усменим путем тако да их можемо и данас снимити и истраживати. Отуда и потреба за проучавањем дечијег музичко-фолклорног стваралаштва појединих националних заједница у вишенационалној Војводини, са акцентом на мултикултуралност овог фолклорног жанра. Значајна пажња биће посвећена континуитету/дисконтинуитету, променама, компаративним истраживањима и најновијим трендовима у дечијем фолклору ове мултикултурне средине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: мултикултурна Војводина, мултикултуралност, дечији фолклор, континуитет/дисконтинуитет, компаративна истраживања.

Једна од препознатљивих регија на простору Југоисточне Европе је мултинационална, мултикултурна и мултиконфесионална Аутономна Покрајина Војводина, простор вишевековног суживота различитих националних и етничких заједница и њиховог међусобног утицаја, прожимања и оплођавања материјалних и духовних тековина, а тиме и музичко-фолклорног стваралаштва. Војводина је синоним појма

* nicefracile@gmail.com

** Овај рад настао је као резултат етномузиколошких истраживања на пројекту Матице српске *Мултикултуралност дечијег фолклора у Војводини*, а рађен је у оквиру Одељења за сценске уметности и музику. И овим путем желим да најсрдачније захвалим на поверењу и подршци.

мултикултуралности, а данас означава и симбол заштите културне различитости.

Према попису из 2011. године, у Покрајини живи укупно 26 националних или етничких група, а у службеној употреби је шест језика: српски, мађарски, словачки, хрватски, румунски и русински (BOSNIĆ ĐURIĆ 2014: 149–150). Настава у државним основним и средњим школама изводи се на српском језику и на пет језика националних мањина (мађарском, словачком, хрватском, румунском и русинском). Такође, и издавачка делатност се редовно одвија на наведеним језицима, а повремено и на немачком, украјинском и ромском језику.¹ У Војводини се редовно објављује 17 часописа из културе, уметности и књижевности, од којих седам на језицима националних мањина и етничких група.²

Скупштина Аутономне Покрајине Војводине је 2008. године, у сарадњи са националним саветима ових мањина, основала заводе за културу Мађара, Словака, Хрвата, Румуна и Русина у Војводини. Њихов основни циљ је очување, унапређење и промовисање култура ових националних заједница (BOSNIĆ ĐURIĆ 2014: 153). Радио-телевизија Војводине емитује програм на српском и 9 језика мањина (мађарском, словачком, румунском, русинском, буњевачком, украјинском, ромском, хрватском и македонском), што је права реткост у Европи.³ Програме на мањинским језицима емитују и локалне радио и телевизијске станице.

Термин мултикултуралност је новијег датума и под њим се углавном подразумева заједнички живот и прожимање више култура, више облика културног живота у једној средини, регији или држави. Он се, такође, тумачи као „особеност развијеног, просвећеног, хуманог и демократског друштва“ (ROTAR 2008/2009: 5) која треба да „омогући прихватање или бар толеранцију на друге културе“ (ПОЖАР 2016: 114).⁴

¹ О школама и смеровима у којима се настава одржава на језику националних мањина, вид.: <http://srednjeskole.edukacija.rs/nastava-na-jeziku-manjina> (посећено: 8. 10. 2016).

² Постоје четири издавачке куће: DOO Forum, на мађарском, Нови Сад; АД Штампарија Култура, Бачки Петровац, на словачком; НИУ Руско Слово, Нови Сад, на русинском, и НИУ Libertatea, на румунском, Панчево. Више о томе, као и о издавачкој делатности мањина у Војводини, вид.: http://www.kulturavojvodina.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=198 (посећено: 8. 10. 2016).

³ Садашњи ТВ канал РТВ 1 емитује програм на српском, а РТВ 2 на српском и језицима мањина. Улога РТВ је била и остала комуниколошка, еманципаторска и просветитељска, политичка и друштвеноекономска, али пре свега културолошка; она је носилац важне културне мисије и промотер музичко-фолклорних вредности националних заједница и мањина ове покрајине (FRACILE 2009: 189–190). Више о традиционалној музици мањина у програмима РТВ, Републике Србије, вид. у FRACILE 2009: 185–192.

⁴ Као што примећује Драган Коковић, „poslednjih godina razvila se velika rasprava o multikulturalizmu kao načelu da u svakom društvu istovremeno postoje razne kulturne grupe naspram kojih nijedan oblik *nema legitimnost da se uspostavi kao dominantna kultura*. Odatle nužnost utvrđivanja pravila suživota tih grupa na osnovu apsolutne jednakosti i uzajamnog priznavanja“. У раду „Multikulturalno ili interkulturalno obrazovanje“ Коковић сматра да се под термином

О мултикултуралности у Војводини је објављено више радова из разних научних области („Multikulturno ili interkulturno obrazovanje“, КОКОВИЋ 2011; „Ставови наставника о мултикултуралности у Војводини“, ПОЖАР 2016; „Multikulturalnost i nacionalna politika“, РАТКОВИЋ 2013 и др.), а у Зборнику IV међународног скупа *Multikulturalnost i savremeno društvo* објављено је низ радова који ову комплексну друштвену појаву сагледавају са мултидисциплинарног научног становишта (ЏИВКОВИЋ 2013: 8–548).

Објављено је и више етномузиколошких радова о традиционалној музици и игри националних заједница Војводине који са компаративног становишта указују на богатство, особеност, различитост и прожимање фолклорне баштине ове вишенационалне покрајине у Републици Србији (ИВКОВ 2006; 2015; КАРИН 2009; ФРАЦИЛЕ 2001; 2001а; 2012; 2013; ФРАЦИЛЕ 2013; ЈУРЈОВАН 1983: 33).

Циљ овог рада је да се, на основу коришћене литературе и личних теренских истраживања реализованих током последње три деценије, осветли појава мултикултуралности дечијег фолклора у појединим националним заједницама: Срба, Мађара, Словака и Румуна. Значајна пажња посвећена је континуитету/дисконтинуитету, променама, компаративним истраживањима и најновијим појавама у дечијем фолклору ове мултикултурне средине. За потребе овог рада, осим нотних примера из расположиве литературе, анализирано је 200 примера дечијег фолклора снимљених у сеоским и градским срединама, од предшколске и школске деце, студената и казивача средњих и старијих генерација, од 5 до 87 година.

Крајњак преглед досадашњих истраживања

За разлику од многих фолклорних жанрова који се више не упражњавају у народу, дечији фолклор у Војводини представља део живе традиције. Упркос томе, он је још увек добрим делом остао изван истраживачке пажње етномузиколога. И малобројни објављени радови посвећени овој теми, неретко почињу констатацијом да је дечији фолклор веома мало истраживан, и то не само у Војводини него и у појединим суседним земљама (РАЈКОВИЋ 1978: 37; МЕДАН 1980; КОМШЕЛ 1982: 7; ФРАЦИЛЕ 1989: 522; МАРИЈАНОВИЋ 2005: 8; ПЛАНЈАНИН СИМИЋ 2016: 1).

Када је реч о истраживању дечијег фолклора Румуна у Војводини, вредно је истаћи студију Кристине Плањанин *Tipologia folclorului*

мултикултурализам „obično podrazumeva oblik kulturne politike, koncept društva (multikulturno društvo) u kojem ravnopravno koegzistira više kultura, a pod interkulturalizmom kulturna politika koja je usmerena prema interkulturalnom društvu, u kojem se više kultura nalazi u fazi dijaloga i traganja za novom kulturnom sintezom“ (КОКОВИЋ 2011: 42).

românesc al copiilor din Banatul sârbesc. Numărătorile (Тийолоџија дечијег румунског фолклора из српског Баната. Бројалице), која је значајан допринос осветљавању типологије дечијег румунског фолклора и бројалица из српског Баната.⁵

У књизи *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*, Селена Ракчевић говори са етномузиколошког становишта о коринђашким поворкама деце, која не носе маске већ „пред кућама изговарају шаљиве текстове попут бројанице“ (РАКОЧЕВИЋ 2002: 21–22). Поетске текстове ових бројаница ауторка је записивала у неколико села у Доњем Банату, од одраслих казивача, констатујући притом да су варијанте „дечјих коринђи“ бројније (РАКОЧЕВИЋ 2002: 21). У горенаведеној публикацији, међутим, нису објављени нотни записи дечијег фолклора из овог дела Баната.

О фолклору за децу и дечијем фолклору Срба у Горњем Банату у Румунији „на истеку XX века“, писала је Јелена Јовановић (2015: 88–89). Као што је и сама навела, она је класификовала музичке облике фолклора за децу и дечијег фолклора, као и поједине фолклорне поткатегорије, према класификацији коју је користио аутор овог рада у својој књизи *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini – komparativna proučavanja* (FRACILE 1987: 111–112). Увидом у нотне записе објављене у наведеној публикацији Јелене Јовановић и коришћену литературу, може се лако уочити да се поједине фолклорне поткатегорије дечијег фолклора Срба у Горњем Банату (ЈОВАНОВИЋ 2015: 88–89) јављају и у дечијем фолклору Срба и Румуна из Војводине (FRACILE 1987: 111–112).

Појавом савремених електронских иновација које привлаче дечију пажњу, многе дечије активности, па и песме и игре, потиснуте су у други план. Међутим, у сеоским и у градским срединама могу се и данас чути дечије песме и игре, истина ређе него раније. Неке од њих представљају наслеђе које је успело да се одржи, а друге су настале инспирисане савременим дечијим светом. Отуда је примењена класификација у овом раду, која полази од функционалних и структуралних одлика анализираних грађе, омогућила типологију и дефинисање неколико фолклорних поткатегорија дечијег музичко-фолклорног стваралаштва више националних заједница Војводине. Тако се, у оквиру ове класификације, могу уврстити како најстарије дечије песме, тако и оне које су инспирисане најсавременијом дечијом маштом и креативношћу.

⁵ Након што је дипломирала на подгрупи за етномузикологију Академије уметности у Новом Саду (PLANJANIN 2003), Кристина Плањанин је уписала докторске студије на Националном музичком универзитету у Букурешту, Румунија, где је одбранила докторску дисертацију под називом *Tipologia folclorului românesc al copiilor din Banatul sârbesc. Numărătorile*, 2014. године. Две године касније, објављена је њена докторска дисертација под истим називом на румунском језику (PLANJANIN SIMIĆ 2016).

*Функционалне и структуралне одлике
у свейлу компаративних исцртаживања*

Анализом музичко-фолклорне грађе четири наведене националне заједнице дечији фолклор класификован је на:⁶ а) *бројалице*; б) *песме у којима се огледа дечије реаговање у односу на природу*;⁷ в) *песме уз одређене дечије игре*; г) *песме које се изводе у оквиру појединих обичаја* и д) *песме научене у обданишћу или школи*.

а) *Бројалице*. Мада се изводе на различитим језицима, поједине српске, мађарске, словачке и румунске дечије песме неретко имају идентичну функцију. Тако, рецимо, бројалице, које обично претходе појединим дечијим играма, скандирају се са циљем да се деца поделе на две или више група, или да се одреди дете које ће ловити, жмурити и слично.

Према тематском садржају бројалица, као и према наглашеним или ненаглашеним завршним слоговима, разликују се:

1. бројалице с потпуно неразумљивим текстом, а наглашеним завршним слогом (FRACILE 1987: 150, пример 11; 281, пример 217);⁸

2. бројалице са појединим разумљивим и неразумљивим речима, а наглашеним завршним слогом (FRACILE 1987: 150, примери 10, 12);

3. бројалице са текстом преузетим од другог народа, а ненаглашеним завршним слогом (FRACILE 1987: 150, пример 11);

4. бројалице које имају углавном јасан текст са наглашеним завршним слогом (FRACILE 1987: 151, примери 13, 14; 281, примери 217, 218) и друго.

б) *Песме у којима се огледа дечије реаговање у односу на природу*. Овим песмама деца изражавају радост, жеље, љутњу према одређеним стварима или бићима; деца реагују песмама, на разне начине, када виде птицу, пужа, сунце, месец и друго. На тај начин дете прича са птицама, поставља им разна питања (FRACILE 1987: 153, пример 16), са играчкама, нпр. лутком (FRACILE 1987: 154, пример 19), понашајући се са њима као са правим другарима. Важно је истаћи да су поједине од ових песама некада биле саставни део репертоара одраслих. Њихова

⁶ Класификацију не бих могао извршити без помоћи припадника мађарске и словачке мањине у Војводини етномузиколога Жофије Каналаш, професора музичког васпитања Агнеш Мелеги и студенткиње мастер студија Етномузикологије на Академији уметности у Новом Саду Ане Зорњан (Агнеш Мелеги и Ана Зорњан су ми и певале више дечијих песама из фолклорне баштине војвођанских Мађара и Словака). На томе им и овим путем најсрдачније захваљујем.

⁷ Ове песме се у румунској етномузикологији називају песме-обрасци („cîntece-formule“), као што наводи у својој књизи о дечијем фолклору румунски етномузиколог Емилија Комишел (COMIȘEL 1982: 14–15).

⁸ Принцип поделе појединих бројалица преузет је од Јерка Безића (1981: 60–61).

магијска, ритуална семнификација је веома архаична и, као што примећује Емилија Комишел, она се временом изгубила (COMIŞEL 1982: 14–15), а деца су прихватила ове песме, прилагодила их и модификовала према својим афинитетима, жељама и тренутном расположењу.

Приметно је и постојање дечијих песама које имају идентичне тематске садржаје у фолклорној баштини различитих националних заједница. На пример, у оквиру ове фолклорне поткатогеорије забележио сам дечије песме које изражавају радост деце у игри са пужем: „Пусти, пужу, рогове“ код Срба (пример 1), „Sl'imáčik máčik“ код Словака (пример 2), „Csiga-biga gyere ki“ код Мађара (пример 3), „Cucumelc melc“ код Румуна (пример 4). У поетском тексту постоје и одређене разлике јер се српска, мађарска, словачка или румунска деца обраћају пужу свако на свој начин. У појединим песмама пужу се прети казном ако не испружи рогове: „Ја ћу тебе убити“ (пример 1), а у другима му се обећава награда ако испружи рогове: „Добићеш млека и путера“ (пример 3). Ево поетског текста и нотног записа српске песме о пужу, као и превода дечијих песама са словачког, мађарског и румунског језика, уз нотне записе са текстом на матерњем језику:

1. PUSTI, PUŽU, ROGOVE

Mg. 64/A13

Dragana Maravić, 9 g.
Novi Sad, 5.05.1998.

(♩ = cca 91)

Pus - ti, pu - žu, ro - go - ve, Na ba - bi - ne do - lo - ve,
A - ko ne - ćeš pus - ti - ti Ja ću te - be u - bi - ti!
U ze - le - noj tra - vi Se - ki - rom po gla - vi.
O.F.

2. SLIMÁČIK MÁČIK

WS750121

Ana Zornjan, 20 g.
Novi Sad, 18.04.2013.

(♩ = cca 88)

Sľi - má - čik má - čik, vis - trč____ roš - ki,
ak ňe - vis - tr - čiš bu - chňem ťa____ o zem,
bu - đe z fe - ba hro - zeň.

(♩ = cca 111)

Ak ňe - vis - tr - čiš bu - chňem ťa____ o stou,
bu - đe z fe - ba kos - tou.

O.F.

Sl'imáčik máčik (превод са словачког)

Пужу, пужу, испружи рогове,
ако не испружиш, о сто ударићу те,
у цркву претворићу те,
ако не испружиш, о земљу ударићу те,
у страхоту претворићу те.

3. CSIGA-BIGA GYERE KI

WS750133

Anika Melegi, 23 g.
Novi Sad, 19.04.2013.

(♩ = cca 70)

Csi - ga - bi - ga gye - re - ki Ég a há - zad i - de - ki'

Kapsz te - jet, va - jat, Hol - nap - ra is ma - rad!

O.F.

Csiga-biga gyere ki (превод са мађарског)

Пужићу, изађи напоље
Јер ти кућица гори овде,
Добићеш млека и путера
Остаће ти и за сутра!

4. CUCUMELC MELC

CD31/9

Danijela Barbu, 9 g.
Gabrijela Barbu, 6 g.
Kuštilj, 15.06.1988.

(♩ = cca 77)

Cu - cu - melc melc, Scoa - te coar - ne bu - i - rești.

Și te du' la bal - tă Și bei a - pă cal - dă,

Și te du' la Du - nă - re, Și bei a - pă tul - bu - re.

O.F.

Cusumelc melc (превод са румунског)

Пужу пужићу,
Испружи своје бољарске рокове.
Иди на барицу
И напиј се топле воде,
Иди на Дунав
И напиј се мутне воде.

в) *Песме уз одређене дечије игре*. Већина ових песама настала је првенствено у сеоским срединама и представља наслеђе из прошлости. Неке су се одржале као део живе традиције до краја XX века, потом су прихваћене и у градским срединама, док се друге, мада ређе, могу забележити и дан-данас. Оне се одвијају у виду кола или другог типа игре, уз одређене покрете рукама, ногама и телом. Поједине дечије песме уз игру (у виду кола), које је аутор рада забележио крајем XX века код деце српске националности у Војводини („Ринге, ринге раја“⁹, „Иде маца око тебе“¹⁰, „У подруму дама“¹¹), односно румунске („Нека падне снег, а не киша“ / „Ninge, ninge, nu ploia“ / „Округли венац“ / „Coroana e rotundă“ /),¹² иако данас нису толико распрострањене као раније, ипак се могу забележити, јер их деца још увек уче у забавишту.

Други типови дечијих игара, које је аутор рада забележио у другој деценији XXI века код деце румунске националности, изводе се у паровима, као што се може видети на овим сликама:¹³

⁹ Деца се држе за руке, певају и врте се у правцу казальке на сату. Када се песма заврши, сви чучну, а затим се пева и игра из почетка (FRACILE 1987a: 155, пример 20).

¹⁰ И ова песма се одвија у виду кола. Када се песма заврши, сва деца чучну. Потом један дечак или девојчица са марамицом у руци шета око деце, док она играју и певају. Када се заврши песма, дете са марамицом у руци остави је иза једног детета и трчи укруг на своје место. За то време, оно дете иза кога се налази марамица узима је и трчи да ухвати свог друга/другарицу. Уколико га/је ухвати пре него што то дете стигне на своје место, онда прво дете мора поново да узме марамицу и игра се понавља из почетка. У супротном (уколико га не ухвати), дете коме је остављена марамица мора да шета око остале деце и игра се опет понавља из почетка (FRACILE 1987a: 156, пример 23).

¹¹ Опис игре „У подруму дама“ вид. FRACILE 1987a: 156, пример 24, а у овом раду пример 5.

¹² Занимљиво је да се радња обе песме, које се одвијају у виду кола, изводи на исти начин. Група деце ухвати се за руке у коло („hoḡă“) и пева. У средини кола налази се једно дете које, чим се заврши песма, одабере друго дете (обично девојчице бирају дечаке, а дечаки девојчице). Затим се љубе, а у средини кола остаје дете које је било одабрано и игра се понавља из почетка (FRACILE 1987a: 284, примери 222, 223).

¹³ Више о паровним играма биће речи у току рада.



Анамарија Борка, 10 г.;
Славица Степан, 10 г.;
Куштиљ, 5. 10. 2014.
Фото: Н. Фрациле



Даниел Коложоара 12 г.;
Давид Бутан 12 г.;
Куштиљ, 5. 10. 2014.
Фото: Н. Фрациле

Полазећи од чињенице да је основна специфичност Војводине мултиетничност и мултикултуралност, на основу теренских етномузиколошких истраживања у више националних заједница ове регије, аутор рада је установио да је позната српска дечија песма уз игру „Ласте проласте“ идентификована и у фолклорној баштини других националних заједница у Војводини: „Bújj, bújj, zöld ág“ код Мађара, „Sita, sita penta“ код Румуна, „Zlatna brana“ код Словака, уз одређене варијације игре, од примера до примера.¹⁴

Још као дете се сећам да смо често певали песму уз игру „Sita, sita penta“ иако уопште нисмо разумели текст, јер он на румунском практично нема никаквог смисла. Није нам ни био важан текст, већ која ће група деце победити у овој такмичарској игри. То се може сматрати неписаним правилом у дечијем фолклору; за децу није битан текст и она се и не труде да га коректно науче и отпевају, већ га модификују до те мере да је понекад тешко разазнати корен одређене речи, па и смисао целе песме. Занимљиво је да први стих треће строфе мађарске песме уз игру „Bújj, bújj, zöld ág“ (чија се игра изводи углавном са истим циљем да се деца поделе на две групе и да се одреди која је група најјача) гласи „Szita, szita péntek“, односно кореспондира са насловом песме уз игру коју изводе румунска деца из околине Вршца „Sita, sita penta“. Отуда се може претпоставити да су румунска деца својевремено преузела овај стих мађарске дечије песме, а можда и саму игру, и тако се он преносио усменим путем с колена на колено.

г) *Песме које се изводе у оквиру њојединих обичаја*. Поред песама из дечијег фолклорног стваралаштва, које деца певају у било ком тренутку у току године, забележене су и песме магијско-ритуалног карактера, које су повезане са појединим обичајима (нпр. Материце или Божић).¹⁵ Тако су деца српске националности у Војводини, између 5–10 година, две недеље пред Божић ишла у групама, од куће до куће, и певала *мајџеринске* песме, док су уочи и за време Божића певала – а у појединим местима певају и данас – *коринђацке* песме (FRACILE 1987a: 168–171, примери 40–46). У оквиру циклуса зимских обичаја, румунска деца су ишла у коринђање, обично на Бадње јутро (Стража, Гребенац) и носила у рукама штапиће „colindă“ или „colindeț“ (MALUCKOV 1985: 271).¹⁶

¹⁴ Nice Fracile, Zvučni arhiv: „Laste prolaste“ (WS 750139), „Bújj, bújj, zöld ág“ (WS 750139), „Zlatna brana“ (WS 750123) и „Sita, sita penta“ (CD 28/25).

¹⁵ О магијско-ритуалним песмама деце говорио је Вирџил Медан (Virgil Medan) у својој књизи о дечијем фолклору – *Folclorul copiilor* (1980: 35–37).

¹⁶ У појединим местима деца су била обучена у народне ношње или су била маскирана (MALUCKOV 1985: 269).

Како раније тако и у најновије време, постоје дечије коледарске песме које немају уобичајену мелодијску линију, већ се изводе на тоновима нејасно одређене висине, декламују, а

Као посебну занимљивост треба истаћи да у Банатском Новом Селу – за разлику од већине других банатских места са румунским живљем у којима су већ одавно престале да се практикују игре с маскама животиња – и сада сваке године на Бадњи дан, према тврдњи казивача Илијеа Баба (Ilie Baba), иду са *чербуом* („*cu c'erbu*“) (маском животиње). Деца, од 5 до 12-13 година, иду са чербуом, а деке „лупају“ чербуа (*bat c'erbu*), „држе такт песме“.¹⁷



Коринђање деце са чербуом, Банатско Ново Село, 1. 12. 2007. Фотографија је преузета из приватног архива Илијеа Баба из Банатског Новог Села.

понекад и рецитују (FRACILE 1987a: 301, пример 241). У најновије време, деца певају коледарске песме које су преузела из репертоара одраслих, попут коледара из Торака, Куштиља, Уздина и других места.

¹⁷ Ове информације добио сам на теренским истраживањима у Банатском Новом Селу, од казивача Илијеа Баба, 27. октобра 2012. Обичај игре с маскама практиковао се у још неким местима са румунским живљем (Мали Жам, Јанков Мост, Торак и друга). Маска представља грубо обликовану животињску главу од дрвета, натакнуту на штап, са роговима и покретном вилицом. Онај који носи маску покривен је поњавом и помоћу канапа повлачи вилицу маске, а у ритму музике, производи одређене звукове, ритмичке обрасце. Остали чланови групе облаче стара одела, мажу лице гарежом и стављају вештачке бркове и браде. У Малом Жаму, у групи су били фрулаш, „торбар“, који је сакупљао добијене дарове, и један младић који је ударао у бубањ (FRACILE 1987a: 84–85).



Илије Баба са чербуом, Банатско Ново Село, 7. 10. 2012. (Фото: Нице Фрациле)

У Овчи се коринђање најмлађих („Pițărăii“), деце румунске националности, одржавало на Бадње вече. Група деце од 11 до 13 година ишла је од куће до куће и коринђала од раног јутра до пред подне. Деца су улазила у кућу клечећи и певала песму „Добар дан, Бадње вече“ („Bună ziua lu' Ajun“), а домаћица би ставила у решето зрна кукуруза, пасуља, жита, и орахе. Тресла би га над њиховим главама и говорила: „Пи, пи, пи“ или „Ме, ме, ме“, са жељом да нова година буде берићетна живином, стоком, житом и другим. За ову прилику домаћице су спремале мале перече („Pițărăii“), којима су даривале децу. Отуда и назив овог обичаја најмлађих (JURJOVAN 1983: 48).

Иако наведене песме не спадају у свакодневни дечији фолклорни репертоар, аутор овог рада сматра да је потребно указати и на овај облик јер је он саставни део дечијег фолклорног стваралаштва, а у појединим местима са румунским живљем и данас припада живој фолклорној пракси.

д) *Песме научене у обданицију или школи.* Увидом у анализирану музичко-фолклорну грађу, може се констатовати да ова фолклорна

поткатегорија није толико репрезентативна у односу на горенаведене. Но, ипак, деведесетих година XX века, аутор рада је забележио неколико српских партизанских песама, нпр. „Ој, народе, народе“ или „Млада партизанка“, које су деца научила у обданишту. Такве песме су деца радо певала и на улици, нпр. у Сремској Каменици, нарочито дечаци, поистовећујући се са партизанима.¹⁸ Занимљиво је истаћи да је традиционална песма „Ој, народе, народе“, преузета из Народноослободилачког рата, постала саставни део репертоара деце у обданишту и школске деце. Пошто ова песма има врло једноставну мелодијску линију, деца су је лако прихватила и научила, с једне стране, на улици, усменим путем, а с друге, у обданишту или школи. Ова песма је објављена у књизи *Зајевајмо сложено*, заједно са многим другим песмама за децу (ауторизованих или традиционалних) српске, мађарске, словачке, румунске и русинске националности. Оно по чему се овај изванредни пример промовисања мултикултуралности у вишенационалној средини разликује од других, јесте то да је, уз нотни запис, поетски текст песме преведен са српског на мађарски, словачки, румунски и русински језик (ПАВЛОВ, VARGA и др. 1983а: 10).

На теренским истраживањима снимљен је и један пример који указује на продирање уметничке поезије у дечији фолклор. Реч је о веома омиљеној и познатој песми из дечијег репертоара, која умногоме превазилази фолклорни ареал Војводине – „Лутко моја, лучице“ (FRACILE 1987а: 154, пример 19). Казивачица Велинка Јованучев из Бочара на питање где је научила ову песму, одговорила нам је да ју је чула од своје мајке (FRACILE 1987а: 33). Поетски текст у неизмењеном облику (прве три строфе) преузет је из *Ризнице ђесама за децу* Јована Ј. Змаја, где је ова песма објављена под називом „Нова радост“ (ЗМАЈ 1984: 30).

Песме научене у школи или из дечијих песмарица „данас представљају најбогатију категорију фолклора за децу Срба у Горњем Банату, у Румунији“ (ЈОВАНОВИЋ 2015: 88–89).

Морфолошке особености и нови трендови

Анализа и упоређивање музичко-фолклорне грађе показали су да деца српске, мађарске, словачке и румунске националности упражњавају углавном исте фолклорне поткатегорије, чија поетско-музичка структура песама указује на низ заједничких, али и различитих морфолошких особености. Увидом у анализу поетских текстова утврђено је да су они версификовани, те да се значајан број песама заснива на

¹⁸ Више таквих песама забележено је у обданишту „Змајевац“ из Сремске Каменице (ФРАЦИЛЕ, Mg XXVIII/A/1-36).

разноврсним типовима версификације, од петерца до десетерца.¹⁹ Без обзира на националну припадност, у многим дечијим песмама присутна је алтернација два или више типова версификације међусобно различите структуре, у којима преовладавају претежно мелодије са седмачком и шестачком (примери 1, 3, 4), односно деветачком и осмачком поетском основом (примери 2, 7, 8; FRACILE 1987b: 73, пример 5). У већини песама присутна је парна рима, ређе асонанца, а у једном примеру, као резултат продирања уметничке поезије у дечији фолклор, јавља се укрштена рима а-б, а-б (ФРАЦИЛЕ 1987a:151, пример 19).

Са музичког становишта, многе дечије песме, без обзира на националну припадност, обликују се на општепознатом мелодијско-ритмичком мотиву, који одговара дужини стиха. Овај универзални мелодијско-ритмички мотив током извођења незнатно варира и често зависи од дужине стиха и његове метроритмичке структуре. На њему се може обликовати цела песма (примери 1–4) или се он јавља у комбинацији са декламацијом поетског текста, као увод (пример 8) или у другом делу песме:

5. U PODRUMU DAMA

Mg. XX/A30

Sanja Tomić, 11 g.
Sr. Kamenica, 29.01.1983.

(♩ = 96)



U po - dru - mu da - ma, A zaš - to da je
sa - ma, Kad na - po - lju sun - ce sja? Po -
go - di ko sam ja.

На основу анализе транскрибоване музичко-фолклорне грађе, може се констатовати да наведени заједнички мелодијско-ритмички мотив представља везни и веома карактеристични структурални елемент, како за дечији фолклор претходних, тако и савремених генера-

¹⁹ У појединим мађарским дечијим песмама постоје и знатно сложенији типови версификације, попут четрнаестерца или петнаестерца (FRACILE WS750128).

ција. Он се и данас може препознати у српским, мађарским, словачким и румунским дечијим песмама, а највероватније и у дечијем фолклору других националних заједница Војводине.

6. ZAJEDNIČKI MELODIJSKO-RITMIČKI MOTIV



Анализиране су, међутим, и дечије песме које имају сложенију музичку форму састављену од 4 до 6, а понекад и 8 мелостихова, од којих два, три или чак четири имају међусобно различиту музичку структуру. Ти мелостихови се током извођења понављају, уз мање или веће мелодијско-ритмичке варијације (Фрациле 1987а: 152–153, пример 16; 1989: 527, пример 5). Забележена је и једна словачка традиционална песма, коју истовремено изводе и деца и одрасли, са вишетематском музичком структуром, амбитусом од једне октаве и тоналном основом

(пример 9). Мелодијска линија дечијих песама обликује се углавном на инфрапентатонске низове, нпр. тритон, односно на тетракордију и пентакордију дијатонске структуре (примери 1, 4).

Када је реч о начину извођења дечијих песама, треба истаћи да је он веома разнолик. Оне се могу скандирати уз поједине тонове нејасне висине, а могу имати и одређену мелодију са јасним тоновима, или може постојати одређена комбинација између ова два начина. Највећи број анализираних дечијих песама, без обзира на националну припадност, изводи се силабичним стилем.

Метроритмичка пулсација мелодија представља такође један веома сродан, а неретко и заједнички морфолошки елемент, који се, како у прошлости, тако и данас, може лако препознати у репертоару деце различитих националности. Осим учестале пулсације појединих античких метричких стопа пирих, спондеј, дипирих, анапест, дактил, јавља се и амбифрах, као посебно обележје метроритмичке структуре словачких дечијих песама (примери 2, 9).

Репертоар дечијих песама је такође веома разноврстан, што се може видети и из саме класификације. Поједине традиционалне песме певају се и данас, што представља својеврстан континуитет, док су друге највероватније заборављене (FRACILE 1987б: 61–74). Богатство, разноврсност и актуелност дечијег репертоара заснива се и на пријемчивости деце. Она под утицајем околине и услова за живот, те радија и телевизије, сазнају, рецимо, и о најновијим производима бомбона и слаткиша уопште, те и њих, између осталог, кроз песме увршћују у своје игре. Отуда и веома омиљена и популарна дечија песма о бомбонама „пеперминт“ (FRACILE 1987б: 74). Ова песма се изводи тако што двоје деце, окренута лицем једно према другом, док певају изводе и разне покрете рукама. Обично песму „Пеперминт“ изводе две девојчице, с тим што играчице стоје, удаљене једна од друге око пола метра како би могле, без потешкоћа, плеснути једна другу длановима. У току игре, девојчице ударају длановима постављеним вертикално, односно хоризонтално, у ритму музике. Уз транскрипцију текста и музике, забележени су и различити покрети и ударци рукама оба партнера.

7. PEPERMINT

Mg. XXVIII/A5

Arabela-Florina Fracile, 9 g.
Sr. Kamenica, 20.06.1987.

(♩ = 120)

Bi - o je - dnom je - dan pe - per - mint, pe - per - mint,
Uis Udv Uis Ulv Uis Udv Uis Ulv

Bi - o je - dnom je - dan pe - per - mint, pe - per - mint,
Uis Udv Uis Udv Uis Udv Uis Ulv

Pe - per - mint, a, a, Pe - per - mint, a, a,
Uis Uov Sdp Slp Uis Uov Sdp Slp

To su ve - li - ka sr - ca dva, Ti, ja, ti, ja, be.
Os Pp Ps Pp Ps Ij

O.F.

Како би било прегледније тумачење знакова за покрете током извођења ове песме, они ће бити приказани у раду одмах иза нотног записа:

- Uis – ударац дланом у длан испред себе
- Udv – ударац десном руком у десну руку партнера – вертикално
- Ulv – ударац левом руком у леву руку партнера – вертикално
- Uov – ударац у длан партнера с оба длана у оба – вертикално
- Sdp – савијање десне песнице са испруженим палцем према десном рамену
- Slp – савијање леве песнице са испруженим палцем према левом рамену
- Os – обема рукама са испруженим кажипрстом, сваки партнер показује облик срца
- Pr – кажипрстом показује у партнера
- Ps – кажипрстом показује у себе
- Ij – сваки партнер ухвати се обема рукама за уши и исплази језик.

Има доста примера да румунска деца прихватају и певају српске дечије песме: „Плива патка преко Саве“ (FRACILE 1987a: 152, пример 15), „А миу, мау миу“ (FRACILE 1989: 527, пример 4), „Ринге, ринге раја“, „Иде маца око тебе“ (PLANJANIN SIMIĆ 2016: 324–325, примери 131, 133), „Реперmint“ (пример 7), „У Северној Америци“ (пример 8) и друго. Ова последња песма је била изузетно популарна крајем XX века у Војводини, а уз незнатне поетске и музичке разлике, део је репертоара дечијих песама и у другим крајевима Србије. По садржају поетског текста, стилу извођења, а нарочито по почетку предтактом, песма „У Северној Америци“ се може сматрати новијом у односу на многе примере дечијег фолклора анализираних за потребе писања овог рада.

8. U SEVERNOJ AMERICI

Mg. XX/A28

Arabela-Florina Fracile, 5 g.
Sr. Kamenica, 29.01.1983.

(♩ = 140)

O, si, si, si, O, nou, nou, nou, O,

si, o, nou, O, bim, bam bom. U

Se - ver - noj A - me - ri - ci Ro - di - o se slon,

U - me - sto da pi - še Slu - ša gra - mo - fon. itd.

O.F.

Ова веома омиљена и популарна дечија песма још увек представља део живе музичко-фолклорне баштине у Војводини и почетком XXI века, уз одређене варијације поетског текста и мелодијске линије, у односу на наведени нотни запис (пример 8). О томе сведочи и Ана Зорњан из Новог Сада. Иако је словачке националности, пошто је похађала основну школу на српском језику у Новом Саду и дружила се са српском децом, и она, као и друга деца словачке националности, певала је ову песму. Исту песму, као што тврди Светлана Ђачанин, певала су и деца из Шида, где је она провела детињство. Ана и Светлана се и данас добро сећају да су у току певања ове песме изводиле одређене покрете рукама, као што се може видети на овој фотографији.²⁰



Ана Зорњан, 24 г;
Светлана Ђачанин, 24 г.
Нови Сад, 26. 5. 2017.
Фото: Н. Фрациле

²⁰ Аутор рада поседује још два снимка дечије песме „У Северној Америци“, у извођењу Ане Зорњан (Zoom 170602-006) и Светлане Ђачанин (Zoom 170602-005), студенткиња етномузикологије на мастер студијама Академије уметности у Новом Саду. Са поетско-музичког становишта ове две варијанте су сродније у односу на ону која је снимљена 1983. године (пример 8).

9. TANCUJ, TANCUJ

Ana Zornjan, 20 g.
Novi Sad, 18.04.2013.

59

Закључак

Свестан сам да ова тема захтева свеобухватније и дубље мултикултурно истраживање, у чију реализацију је потребно укључити тим истраживача, у којом би био бар по један припадник националних заједница Војводине. Отуда овај рад треба схватити као полазиште и апел да се покрене заједнички пројекат који би допринео не само осветљавању мултикултуралности у Војводини већ и њеном развоју, али и оспособљавању деце „да се у интеракцијама с различитим културалним мањинама односе једнакоправно, да уважавају и поштују културе и обичаје припадника културних мањина“ (ПОЖАР 2016: 117, *apud* KRA-
GULJ, ЈУКИЋ 2010: 171). Резултати истраживања потврђују очуваност и трајност појединих дечијих бројалица, песама о разним животињама, песама уз различите игре, али и појаву новијих дечијих песама насталих крајем XX и почетком XXI века.

Дечији фолклор у мултикултурној Војводини, као жива фолклорна категорија – са својим универзалним карактером, у коме се прожимају поетски текст, мелодија, покрет и игра – стално се мења, захваћен процесом импровизације и стварања. Без обзира на националну припадност, архаичност или савременост фолклорног слоја напева, на макроплану је уочена релативно уједначена музичкостилска стратиграфија, док на макроплану постоје поједине античке метричке стопе које указују, с једне стране, на сродност српских и румунских дечијих мелодијских типова, а с друге, мађарских и словачких.

Откривајући дечији ритмички систем својствен дечијем фолклору широм света, Константин Брајилоју (Constantin Brăiloiu) тврди да се приближавамо изворима универзалне музике. На основу звучних снимака он је доказао да је, упркос различитим језицима и дијалектима, дечији ритмички систем идентичан у целој Европи, а распрострањен је на огромном простору, од залива Хадсон, па све до Јапана (Brăiloiu 1967: 124–125). Чињеница је да се у свим анализираним примерима за потребе овог рада, дечији ритмички систем јавља као јединствен и универзалан елемент, без обзира на то да ли је реч о песмама уз игру у виду кола, разним ударцима и гестикулацијама рукама, ногама или без икакве радње.²¹

Многи примери узајамног утицаја и обогаћивања дечијег репертоара на простору Војводине, настали су као резултат заједничког живљења и међусобног уважавања. Отуда, природно је да смо све више сведоци процеса акултурације и прожимања, али и присуства интеркултуралних садржаја дечијег фолклора у Војводини. У том смислу,

²¹ Марија В. Думнић је разматрала присуство дечијег ритмичког система у песмама српског вокалног наслеђа (2014: 449–461).

важно је истаћи чињеницу да је Завод за издавање уџбеника, уз сагласност и подршку Покрајинског секретаријата за образовање, науку и културу, објавио осамдесетих година XX века 6 приручника за I–VI разред основног васпитања и образовања под називом *Зајвејмо сло-ж-но*, у којима су уврштене, између осталог, и традиционалне песме из Словеније, Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе, Македоније и Србије, укључујући и традиционалне и ауторизоване дечије песме Мађара, Словака, Румуна и Русина из Војводине (ПАВЛОВ, VARGA и др. 1983а: 3–43; 1983б: 3–45; 1986а: 3–56; 1986б: 3–50; 1983в: 3–54; 1985: 3–54). Публиковање, а тиме и учење и промовисање традиционалних, односно ауторизованих дечијих песама различитих националности Војводине настављено је и у оквиру најновијих издања Завода за уџбенике и наставна средства, приручника на румунском језику *Cultură Muzicală / Музичка култура*, за I–V разред основне школе (LELEA 2005: 6–57; 2006: 6–67; 2008: 4–83; 2010: 5–89; MENGHER 2011: 5–112). Ови кораци су имали свакако позитиван одјек – да се деца најпре упознају, а потом и савладају поједине дечије песме других националних заједница из музичко-фолклорног миљеа Војводине. Ове појаве ће у будућности умногоме зависити од учитеља и наставника, те њиховог односа према фолклорним вредностима националних мањина.

Ако прихватимо да је мултикултуралност, као и различитост, извор богатства једног друштва, онда је део тог богатства и дечији фолклор вишенационалне Војводине, који се, мада у мањој мери него у прошлости, још увек преноси усменим путем. Прихватање појединих дечијих песама из друге културе и њихово промовисање и спонтано укључивање у сопствени репертоар, представљају добродошле кораке ка обогаћивању сопствене културе, а можда и ка интеркултуралистичком образовању, појави коју треба пратити, истраживати, подржати и подстицати.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Думнић, Марија В. „Дечји ритмички систем у песмама српског вокалног наслеђа.“ у: *Промисљања традиције. Фолклорна и литерарна истраживања. Зборник радова*. Ур. Бошко Сувајџић, Бранко Златковић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 449–461.
- Ивков, Весна. „Емисије народне музике у оквиру програма Радио Новог Сада. Изазов мултикултуралности.“ У: *Радио и српска музика*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2015, 189–199.
- Јовановић, Јелена. *Певачко наслеђе Срба у Горњем Банату у Румунији: сведочанства на ишлеку XX века*. Београд–Течишвар: Музиколошки институт САНУ – Савез Срба у Румунији, 2015.
- Маријановић, Весна. *Традиционалне дечије игре у Војводини*. Нови Сад: Матица српска, 2005.
- Павлов, Нада, Péter Varga и др. *Зајвејмо сло-ж-но I*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1983а.

- ПАВЛОВ, Нада, Péter Varga и др. *Зајевајмо сложно 2*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1983б.
- ПАВЛОВ, Нада, Péter Varga и др. *Зајевајмо сложно 3*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1986а.
- ПАВЛОВ, Нада, Péter Varga и др. *Зајевајмо сложно 4*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1986б.
- ПАВЛОВ, Нада, Péter Varga и др. *Зајевајмо сложно 5*. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1983в.
- ПАВЛОВ, Нада, Péter Varga и др. *Зајевајмо сложно 6*. Друго издање. Нови Сад: Завод за издавање уџбеника, 1985.
- ПЛАЊАНИН, Кристина. *Дечији фолклор Румуна из Кушћиља и суседних месџа*. Дипломски рад у рукопису. Нови Сад: Академија уметности, 2003.
- ПОЖАР, Хајналка, Чаба Пожар. „Ставови наставника о мултикултуралности у Војводини.“ *Зборник Мајице српске за друштвене науке* бр. 154 (1) (2016): 113–127.
- РАКОЧЕВИЋ, Селена. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Скупштина општине Панчево, 2002.
- ФРАЦИЛЕ, Нице. „Музика. Фолклорно стваралаштво Војводине.“ У: *Српска енциклопедија*. Том II. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска академија наука – Завод за уџбенике, Београд: 2013, 622.
- BEZIĆ, Jerko. „Folklorna glazba otoka Zlarina.“ *Narodna umjetnost* knj. 18 (1981): 27–148.
- BOSNIĆ ĐURIĆ, Aleksandra (ur.). *Leksikon multikulturalnosti*. Petrovaradin: Centar za interkulturalnu komunikaciju, 2014.
- BRAÎLOIU, Constantin. „Ritmul copiilor – La rythmique enfantine.“ У: *Opere I*. Bucureşti: Editura muzicală a uniunii compozitorilor din România, 1967, 119–171.
- COMIŞEL, Emilia. *Folclorul copiilor. Studiu şi antologie*. Bucureşti: Editura Muzicală, 1982.
- FRACILE, Nice. *Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini. Komparativna proučavanja*. Novi Sad: Matica srpska – Udruženje folklorista Vojvodine, 1987a.
- FRACILE, Nice. „Kontinuiteti promene u dečijem folkloru kod Srba i Rumuna u Vojvodini.“ У: DEVIĆ, Dragoslav (ur.). *Folklor i njegova umetnička transpozicija*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1987, 61–74.
- FRACILE, Nice. „Oblici dečijeg folkloru Srba i Rumuna u Vojvodini.“ У: ANTONIJEVIĆ, Dragoslav (ur.). *Zbornik radova 36. kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije*. Beograd: Udruženje folklorista Srbije, 1989, 522–528.
- FRACILE, Nice. „Vokalna muzička tradicija Vojvodine u svetlu komparativnih istraživanja.“ У: ČAVLOVIĆ, Ivan (ur.). *2. međunarodni simpozijum „Muzika u društvu“*. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH – Muzička akademija u Sarajevu, 2001a, 153–163.
- FRACILE, Nice. „Multitradicionalna etnomuzikološka istraživanja.“ У: *Zbornik radova predavača Prve letnje multikulturene škole „Interkulturni dijalog“*. Novi Sad: Specijalističke akademske studije, 2001b, 19–34.
- FRACILE, Nice. „Traditional Minority Music in the Programs of RTV Vojvodina, Republic of Serbia.“ In: JURKOVÁ, Zuzana, Lee Bidgood (eds.). *Voices of the Weak. Music and Minorities*. Praha: Published by NGO21 in cooperation with the Faculty of Humanities of Charles University, 2009, 185–192.
- FRACILE, Nice. „The Manners of Performance in Historical Recordings of the Serbian and Romanian Traditional Music.“ *Proceedings of the Regional Conference Research, Preservation and Presentation of Banat Heritage: Current State and Long Term Strategy*. Vršac: City Museum of Vršac, 2012, 157–164.
- FRACILE, Nice. „Metroritmički obrasci aksak ritma u multikulturnoj Srbiji kao zajednička nit s folklorom susednih naroda.“ *Зборник у часић Марјуи Клеуи*. Нови Сад: Филолошки факултет, 2013, 191–216.
- IVKOV, Vesna. „Akkordeontypen in der multinationalen Vojvodina aus ethnomusikologischer Sicht.“ У: FISCHER, Erik (Ed.). *Musikinstrumentbau im interkulturellen Diskurs, Berichte des*

- interkulturellen Forschungsprojektes "Deutsche Musikkultur im ostlichen Evropa". Band 1.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2006, 198–213.
- IVKOV, Vesna. „Emisije narodne muzike u okviru programa Radio Novog Sada. Izazov multikulturalnosti.“ U: *Radio i srpska muzika*. Beograd: Muzikološki institut SANU, 2015, 189–199.
- JOVANOVIĆ, Jovan Zmaj. *Riznica pesama za decu*. Beograd: Vuk Karadžić, 1984.
- JURJOVAN, Trandafir. *Folclor muzical românesc din Ovcea*. Ovcea: Societatea cultural-artistică „Steaua”, 1983.
- KARIN, Vesna. „Igre u Vojvodini.“ U: LAZIĆ, Veselin. *Plesni folklor u Vojvodini*. XXIV KIBV. Novi Sad: KID PČESA, 259–267.
- KOKOVIĆ, Dragan. „Multikulturno ili interkulturno obrazovanje.“ *Interkulturalnost, časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* (2011): 42–49.
- LELEA, Ion. *Cultura muzicală pentru clasa I a şcolii elementare*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2005.
- LELEA, Ion. *Cultura muzicală pentru clasa a II-a a şcolii elementare*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- LELEA, Ion. *Cultura muzicală pentru clasa a III-a a şcolii elementare*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2008.
- LELEA, Ion. *Cultura muzicală pentru clasa a IV-a a şcolii elementare*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2010.
- MALUCKOV, Mirjana. *Rumuni u Banatu*. Etnološka monografija, posebna izdanja. Novi Sad: Vojvođanski muzej, 1985.
- MEDAN, Virgil. *Folclorul copiilor*. Cluj–Napoca: Comitetul de cultură şi educaţie socialistă al judeţului Cluj – Centru de îndrumare a creaţiei populare şi a mişcării artistice de masă, Inspectoratul şcolar judeţean – Consiliul judeţean al organizaţiei pionierilor, 1980.
- MENGHER, Leri. *Cultura muzicală pentru clasa a V-a a şcolii elementare*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.
- PLANIANIN, Kristina. *Tipologia folclorului românesc al copiilor din Banatul sârbesc. Numărătorile*. Novi Sad: Vojvođanska akademija nauka i umetnosti, 2016.
- RAJKOVIĆ, Zorica. „Današnji dječji folklor – istraživanje u Zagrebu.“ *Narodna umjetnost* knj. 15 (1978): 37–96.
- RATKOVIĆ, Andrea. „Multikulturalnost i nacionalna politika.“ *Interkulturalnost, časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije* br. 5 (2013): 64–82.
- ROTAR, Nemanja. „Multikulturalnost je osobenost razvijenog.“ *XXI vek, Forum za proevropsku komunikaciju* br. 4 (decembar 2008. – januar 2009): 5.
- ŽIVKOVIĆ, Milan (ur.). *IV međunarodni naučni skup „Multikulturalnost i savremeno društvo.“ Zbornik radova*. Novi Sad: Visoka škola „Pravne i poslovne akademske studije dr Lazar Vrkatić“, 2013.

Internet izvori

- <<http://srednjeskole.edukacija.rs/nastava-na-jeziku-manjjina>>, 8. 10. 2016.
- <http://www.kulturavojvodina.org.rs/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=198>, 8. 10. 2016.

Nice J. Fracile

THE MULTICULTURALISM – A RELEVANT DISTINCTION OF
THE CHILDREN'S FOLKLORE IN VOJVODINA

Summary

In Serbia, as in multicultural Vojvodina, children's folklore is a part of the living tradition. Nevertheless, it is still substantially beyond the reach and attention of the world of the adults. The few existing studies on the subject often begin with the note: too little has been written about children's folklore in our country. Computers have overshadowed many children's activities, including songs and dances. However, there are children's songs and/or dances that can still be witnessed in both rural and urban milieus. Some of these have survived as heritage, others have been inspired by the contemporary children's world. Some songs/dances on the same topics can be found in the children's repertoires of two or more ethnic communities. They have been passed from one generation to another orally, but today we can record/tape and study them. Hence the need for research in the children's musical folklore art of the ethnic communities in the multiethnic Vojvodina which calls for an emphasis on the multiculturalism of this folklore genre. In this paper, a considerable attention is given to the (dis)continuity, changes, comparative research and the latest trends in the children's folklore of this multicultural milieu.

Keywords: multiethnic Vojvodina, multiculturalism, children folklore, (dis)continuity, comparative research.

МИЛИЦА З. ПЕТРОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности,
докторандкиња*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ОНГОВА ТЕОРИЈА СЕКУНДАРНЕ УСМЕНОСТИ И САВРЕМЕНА ПРАКСА ПРАВОСЛАВНОГ ДЕЧЈЕГ ЦРКВЕНОГ ХОРСКОГ ПЕВАШТВА – СТУДИЈА СЛУЧАЈА**

САЖЕТАК: Предмет ове студије јесте сагледавање динамичног дијалога усмености и писмености у процесу усвајања и примене знања музичке, али и религијске, етичке и естетске природе у дејим црквеним хорovima у православним београдским црквама. Истраживање подразумева интердисциплинарни приступ у којем су музиколошки увиди повезани са лингвистиком, антропологијом, социологијом, социологијом религије и катихетиком. Начин прикупљања научних информација близак је антрополошкој методологији „посматрања у контексту“. У теоријском погледу ослонила сам се на теорију (секундарне) усмености и писмености Валтера Онга, као и на антрополошку тезу Маршала Маклуана о технолошким средствима као човековим „продужецима“.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: секундарна усменост, писменост, дејје црквено хорско певаштво.

Ова студија је резултат истраживања данас изузетно богате и живе, а из музиколошке визуре недовољно истражене, праксе православног дејје црквеног хорског певаштва у главним општинама града Београда.¹

* milica.z.petrovic@gmail.com

** Студија је проистекла из мастер рада „Секундарна усменост у савременој пракси православних дејјих црквених хорова“ одбрањеног 19. 9. 2016. године под менторством др Иване Перковић, на одсеку Музикологија на Факултету музичке уметности у Београду.

¹ Истраживање је реализовано на следећи начин: Након увида у број и распрострањеност активних хорова и првобитних разговора са диригентима, састављен је нацрт за полуструктурирани интервју, а током наредних месеци уследило је интервјуисање диригената и „рад на терену“ који је подразумевао: присуствовање пробама дејјих црквених хорова и њихово снимање, доласке на богослужења у храмовима на којима су деца певала и снимање њиховог певања, допунске разговоре са хоровођама и документовање партитура које су ми они учинили доступним. Прикупљен је драгоцен и врло богат материјал који обухвата: транскрипте

Теоријску платформу студије творе теорија (секундарне) усмености и писмености Валтера Онга (Walter J. Ong), као и антрополошка теза Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) о технолошким средствима као човековим „продужецима“. Као што је познато, године 1964. настаје књига Маршала Маклуана *Poznavanje opštita čovekovih produžetaka* у којој он поставља своју антрополошку тезу да „svaka tehnologija predstavlja produžetak našeg fizičkog bića“ (МАКЛУАН 1971: 235) и разматра на који начин медији утичу на људску свест.² Поменути антрополошка теза веома је битна за овај рад. Наиме, модерне електронске технологије, попут интернета, канала *you tube*, компакт-дискова, аматерских снимака на телефону или *mp3* плејеру веома су заступљене у раду дејчјих хорова. Многе хоровође приликом припреме и одржавања проба интензивно користе савремене електронске уређаје. Примена тих технологија у пракси наводи на преиспитивање дефинисања граница усмених и писаних медија.

С друге стране, Онг је детаљно разматрао карактеристике онога што је означио синтагмом „психодинамика усмености“ у својој књизи *Усменост и писменост: њихово дефинисање речи* (1982).³ Осим тога, Онг је увео и концепт „секундарне усмености“, то јест усмености савремене високотехнологизоване културе. У дејчјим црквеним хорovima могу се уочити неке од одлика „психодинамике“ секундарне усмености: због узраста или из других разлога многа деца су (музички) неписмена, диригенти се опредељују да се музички садржај усваја по слуху, деца се упознају са текстом, црквенословенским језиком, порукама које су верске природе, као и са онима које то нису (на пример, са онима које се односе на понашање у цркви) и тако даље. Поред тога, хоровође бирају репертоар из штампаног нотног материјала и из живог предања, а такође песме одабирају слушајући различите снимке, или пак сами komponују дела прилагођена узрасту и потребама деце, што указује на вишеслојност усменог и писаног начина трансмисије знања. Дакле, њихови елементи међусобно се преклапају у различитим фазама рада дејчјих

интервјуа, аудио и видео-снимке, копије нота и друге изворе који могу послужити као документарна подлога и/или полазиште, не само за овај већ и за бројне друге радове (Петровић 2016).

² Маклуан је поделио медије на вруће и хладне. Врући продужци ангажују само једну човекову способност, на пример чуло вида. Врући медији подразумевају употребу фонетског писма и штампе, као и друге медије који користе прва два, на пример филм, радио, фотографија. Хладни медији емитују поруке нижег степена одређености, те реципијент својим ангажманом у већој или мањој мери сам допуњује и „ствара културу ‘дубинског учествовања’, органску заједницу“. Хладне продужетке представљају говор и електронске медије, на пример телевизију. Више о томе у: FLERE 1971: 11–12.

³ Адитивност; агрегативност а не аналитичност; редундантност; конзервативност или традиционализам; блискост људском свету; агонички карактер; емпатичност и партиципаторност, а не објективна дистанцираност; хомеостатичност; ситуационалност а не апстрактност (ONG 1982).

хорова, било да је реч о музичким садржајима, или о верским или неким другим порукама.

О хоровима и хоровођама

Након Другог светског рата, на прелазу између седме у осму деценију XX века, као и крајем девете и средином десете деценије XX века, утемељује се пракса децјег црквеног хорског певаштва у Београду. Од почетка новог миленијума започиње све интензивније оснивање децјих црквених хорова. Занимљиво је да је чак осам децјих црквених хорова засновано након 2006. године због ширења парохија. У православним црквеним општинама тежи се активном укључивању деце у богослужење, те су неки хорови основани као „природно“ проширење наставе веронауке. Наредна табела број 1 пружа преглед храмова у којима делају децји црквени хорови и диригената који их воде у главним општинама града Београда.

Табела број 1 – Преглед цркава, диригената и назива децјих црквених хорова у главним општинама града Београда

НАЗИВ ЦРКВЕ	ИМЕ И ПРЕЗИМЕ ДИРИГЕНТА	НАЗИВ ДЕЧЈЕГ ЦРКВЕНОГ ХОРА
Црква Светог Василија Острошког	Јелена Ушћумлић	
Црква Светог Јована Владимира	Ведрана Авдаловић	Косара
Црква Светог Преображења Господњег	Ана Симоновић	
Храм Светог Саве	Љиљана Поповић	Стефан
Храм Светог Саве	Георгина Станишић	Растко
Црква Пресвете Богородице	Сањана Николић	
Црква Светог оца Николе	Светозар Вујић	
Црква Светог Василија Острошког Чудотворца	Катарина Божић	Дечји хор Свети Василије Острошки
Црква Светог Георгија	Невенка Пјевач	Дечји хор Ђурђевак
Црква Сабора српских светитеља	Слађана Торбица	
Црква Светог апостола Вартоломеја и Варнаве	Милена Јанковић	Свети Ђакон Авакум
Црква Светог апостола Луке	Тијана Стаменовић Милица Николић	Касијана
Црква Светог архангела Гаврила	Катарина Воштић	Дечји хор Гаврилчићи
Црква Светог архангела Михаила – Саборна црква	Радмила Кнежевић ⁴	Дечји хор при Првом београдском певачком друштву

⁴ Радмила Кнежевић води две групе деце различитог узраста при Првом београдском певачком друштву. Наиме, деца од три до седам година, односно јаслена група како их Радмила Кнежевић назива, припремају се да касније постану чланови децјег хора у којем певају деца од седам до седамнаест година, који пева на богослужењима једном месечно.

Узраст чланова дечјих црквених хорова је веома разноврстан. Деца могу бити веома млада (од три године), ићи у ниже и више разреде основне школе, а могу бити већ и ученици средњих школа (до седамнаест година). Просечан број чланова у хоровима је између пет и двадесет. Дечји хорови певају све песме на литургији на богослужењу, или певају за време причасног, као и када се дели нафора, како сваке недеље, тако и када су већи празници.

Дечје црквене хорове воде диригенти који су музички образовани, било формално или неформално. Приметно је да су током кратке историје постојања дечјих црквених хорова у Београду у XX и XXI веку, њих готово увек водили музички професионалци, као и да су садашње хоровађе претежно из музичке струке, на пример: Јелена Ушћумлић и Радмила Кнежевић су дипломирани виолончелисти, Дубравка Лонцовић, Ана Симоновић, Слађана Торбица и Милена Јанковић – дипломирани музички педагози, Јелена Јеж – апсолвент музичке педагогије, Светозар Вујић је дипломирани соло певач и Катарина Божић је мастер диригент. Мада је Сањана Николић завршила средњу музичку школу на вокално-инструменталном одсеку соло певање, и она се може сматрати професионалним музичарем, будући да ради као певач у разним хоровима од 1984. године (Руска црква, Хор РТС, и тако даље). Филолог Љиљана Поповић поседује и формално и неформално музичко образовање, а заједно с групом *Жива Вода* снима своје композиције које су инспирисане Балканом, Византијом и Медитераном.

Интересантан је податак да су сви диригенти сем у једном случају жене. Светозар Вујић води дечји црквени хор који је активан у цркви Светог оца Николе, а магистар музикологије Милица Андрејевић оснивач је тог дечјег црквеног хора. Ведрана Авдаловић, лекар опште медицине, и вероучитељица Невенка Пјевач, магистар теолошких и доктор географских наука, немају формално музичко образовање. Међутим, оне су много времена провеле у цркви и тако су стекле значајно музичко искуство. Невенка Пјевач је и због свог позива стекла одређено музичко образовање.

Занимљиво је да су хорови *Ђурђевак* и хор при Богородичиној цркви и даље повезани с верским образовањем. Наиме, вероучитељица Невенка Пјевач истовремено држи и часове веронауке за децу и одржава пробе дечјег хора, а Славица Ивошевић после веронауке увек остаје на проби која следи и заједно с диригенткињом Сањаном Николић објашњава смисао црквеног празника који се ближи и поруку стихова песме која се учи.

Онгова теорија усмености и писмености

Лингвиста Валтер Онг посветио је свој рад студиозном истраживању начина преношења људског знања који су се мењали у складу с технолошким напретком. Према његовом мишљењу, у примарно усменим заједницама стечена знања чувана су на један начин, а проналазак писма је много тога променио.⁵ Усмене културе, како Валтер Онг наводи, карактерише блискост реалном свету, усмереност на „овде и сада“, на битисање у заједници, остваривање хармоничног јединства, ситуационост, непостојање текста (не само у конкретном облику, већ и у смислу концепта), непознавање писаног/писменог записивања и изражавања, економичан однос према ресурсима, фрагментарност, а стечено знање „је коначни, недељиви, уједињујући феномен, који тежи хармонији“ (ONG 1982: 70) и чува се репетитивним понављањем, употребом образаца и шаблона, мнемоничких модела и слично. С друге стране, у заједницама које владају писменошћу, језик постаје „аутономни“ дискурс, а текст „место“ чувања знања. Индивидуални записани текст појединца обележавају јасноћа, апстракција, објективна дистанца, као и просторна и темпорална дистанца, самосвест, могућност корекције текста, рашчлањеност на компоненте и слична својства (ONG 1982: 70).

Према Онговом мишљењу, за припаднике примарно усмене културе, изговорена, односно озвучена реч поседује моћ (*power*) и дејство/ефекат (*action*) јер „звук има посебну везу с временом која није ни налик другим пољима које региструју људске сензације“ (ONG 1982: 31). Припадници усмене заједнице „често и највероватније универзално, сматрају да речи имају магичан потенцијал што је јасно повезано [...] с њиховим смислом за свет као неопходно изговорен, озвучен, и због тога вођен снагом моћи“ (ONG 1982: 32). Валтер Онг је аналитичким путем дошао до закључка да „психодинамика“ примарне усмености подразумева одређене карактеристике које омогућавају стицање, чување и преношење знања неопходног за живот одређене људске заједнице, а оне подразумевају: адитивност; агрегативност а не аналитичност;

⁵ Ричард Енос (Richard Leo Enos) сматра да су за најимпресивнија достигнућа из области усмености и писмености посебно заслужни Валтер Онг и Ерик Хавелок (Eric Havelock). „Кроз те научнике видимо дела Хомера (Homer), хеленске епове, и софисте попут Горгије (Gorgias of Leontini) из сасвим нове перспективе, једне која је заснована на формулским техникама неписмених, протописмених и писмених пракси изражавања.“ Више о томе у ENOS 2006, 363. Одри ван Мерсберген (Audrey M. Van Mersbergen) дискутује о томе да су поменути аутори и Маклуан писали о променама и у култури и у свести које доноси усмени или писмени модалитет комуникације. „Они пишу о разлици између ‘усмене културе’ и ‘усменог стања ума’, и ‘писмене културе’ и ‘писменог стања ума’. Ипак, разлика између усмености и писмености никада није доведена директно у питање.“ Више о томе у VAN MERSBERGEN 1998: 242.

редундантност; конзервативност или традиционализам; блискост људском свету; агонички карактер; емпатичност и партиципаторност, а не објективна дистанцираност; хомеостатичност; ситуационост а не апстрактност.

Тако се адитивност уочава у структурама усмених мисли и израза које одликују уланчавање и континуитет. Добра илустрација адитивне природе усменог исказа јесте учестала употреба везника у дугим синтаксичким целинама. Даље, агрегативност јесте карактеристика колективног знања за које су типични комплексност и богата слојевитост различитих наслага сећања у виду блокова, до којих је друштво временом дошло. За агрегативне исказе карактеристични су, на пример, стални епитети (попут „русе косе“, „чане очи“, у српској епској књижевности) или својеврсни „кластери“ речи, то јест формуле (као што су: „ситну књигу пише“ и тако даље). С друге стране, редундантност омогућава да се све информације непотребне за неку усмену културу изузму из памћења и забораве, јер само бројним репетитивним варијантним понављањима флуентне, пуне и експресивне мисли, казивач и остали припадници заједнице могу сачувати откривене истине. Томе доприноси конзервативност, која подразумева ослањање на оно што већ постоји и показало се као значајно за одређену заједницу. Ипак, све откривене истине имају агонистички карактер, јер се нагласак ставља на нужност постојања сукоба и борбе. Од значаја су и емпатичност и партиципаторност које се односе на заједничку идентификацију припадника неке усмене заједнице с познатим. То је, на пример, оно „и ја сам тамо био и вино пио“ из руских бајки. Даље, хомеостатичност подразумева задржавање неких особина и вештина за које су чланови друштва проценили да су неопходне за даљи опстанак њихове културе, а ситуационост се односи на начин мишљења који је везан за практичан људски живот, и примену знања у реалним животним ситуацијама.

Проналазак технологије писма утицао је на постепену неповратну промену човекове свести и начина на који се артикулише мишљење. Записан, а касније и штампан текст, заувек „закључава“ људске мисли у визуелно поље (ONG 1982: 11). Технологија писма условљава човека да речи и реченице у тексту одједном сагледава као материјалне објекте, изузете из сваке тоталне животне ситуације, ангажује и развија апстрактно, аналитичко, а касније и критичко мишљење. Ово технолошко достигнуће омогућава субјекту слободу да истражује, креативно шири видике, артикулише своје знање и спознате истине у виду нових кодова, који нису условљени одликама „психодинамике“ примарне усмености, али и да с објективне дистанце анализира (свој) текст. Због тога што је читање индивидуална активност, појединац се осамостаљује и одваја од колектива, фокусирајући се на себе и препуштајући се интроспекцији.

Телефон, радио, телевизија и технологија електронике довели су нас у време секундарне усмености, која егзистира паралелно с писменошћу. Мада Онг није много пажње посветио разматрању „психодинамике нове усмености“, он је истакао да се упадљиве сличности с примарном усменошћу уочавају у „партиципаторској мистици, неговању заједништва, концентрацији на садашњи тренутак, [...] употреби формула“, а да се секундарна усменост суштински разликује од примарне по „промишљености и самосвесности“ (ONG 1982: 133) и перманентној примени писања и штампе, и других савремених електронских технолошких достигнућа на начине који карактеришу усмености. Иако је Онг објаснио концепт нове усмености, он се није детаљније посветио анализи њене „психодинамике“, као што је то учинио за примарну усменост. Због тога се изводи закључак да елементи „психодинамике“ примарне усмености у синтези с технолошким достигнућима формирају карактеристике секундарне усмености типичне за одређену заједницу.

Приликом истраживања за потребе овог рада, одабране су следеће карактеристике које ће бити посматране у контексту секундарне усмености: агрегативност, аналитичност, конзервативност или традиционализам, емпатичност и партиципаторност, дистанцираност, хомеостатичност, ситуационост. Њихове одлике прилагођене су контексту активне праксе дејчјих црквених хорова у Београду, те су сагледане особине проблемски обрађене кроз следеће текстуалне целине: агрегативност и аналитичност; савремене технологије и традиционализам; хомеостатичност; партиципаторност и ситуационост. У даљем току излагања, Онгове елементе усмености и писмености, као и секундарне усмености, применићемо у анализи рада дејчјих црквених хорова. У обзир ће бити узет и однос према богослужбеним и духовним текстовима, затим релације између текста и музике, начин учења песама, однос према савременим технологијама, као и богослужбени контекст.

У табели број 2 на синтетичан начин приказани су елементи типични за усменост, писменост и секундарну усменост. У прегледној форми сагледане су особине усмености које обухватају: адитивност, агрегативност, редундантност, конзервативизам, блискојст реалном свету, агонистички карактер, емпатичност и партиципаторност, хомеостатичност и ситуационост. Концизно су представљене карактеристике писмености које подразумевају: зависност од текста, аналитичност, иновативност, постојаност архивизованог знања, експанзивност, „дијалогски“ карактер, објективна дистанцираност, променљивост, апстрактност и аутономност. Секундарну усменост одликује агрегативност и аналитичност, употреба савремених технологија и традиционализам, хомеостатичност, партиципаторност и ситуационост. Дакле, табела број 2 представља карактеристике „психодинамике“ усмености, писмености и секундарне усмености.

Табела број 2 – Одлике примарне усмености писмености и секундарне усмености

Усменост	Писменост	Секундарна усменост
адитивност - прагматичност - употреба архаичних речи - изговорена реч поседује моћ и дејство	зависност од текста - подређеност визуелној представи - подређеност граматичким правилима графолекта - подређеност очекивањима замишљене публике	агрегативност и аналитичност - аналитичким путем се спознаје агрегативност црквених/народних мелодија и текстова на црквенословенском/народном језику
агрегативност - наталоженост знања у блоковским целинама које формирају колективни фондус знања - формуле и обрасци	аналитичност - сагледавање у деловима објекта посматрања - идентификовање јасноће, чистоте, прецизности, различитости израза - класификација утврђених обликотворних принципа - развијање критичког мишљења	примена савремених технологија и традиционализам - савремене технологије утичу на конзервирање и преношење знања - знање се преноси на традиционалан начин с генерације на генерацију - интернет формира библиотеку у експанзији - електрични уређаји (телефон, таблет, mp3 плејер) формирају личну аудиотеку/видеотеку
редундантност - редукционистички приступ непотребном знању - репетитивно варијантно понављање - усмереност на овде и сада	иновативност - формулисање нових кодова - позитивна валоризација иновативности	хомеостатичност - одређене песме представљају опште место и певају се у скоро свим хорovima - константе које обезбеђују егзистенцију хорова чине штампани и електронски медији
конзервативизам (традиционализам) - меморисање/конзервирање знања репетитивним шаблонима, обрасцима и формулама	постојаност архивизованог знања - сваки запис је место чувања знања - запис подстиче слободу развијања нефокусиране и несталне мисли - истраживачки карактер мисли	партиципаторност и ситуационост - активним учествовањем у богослужењу и боравком у храму стиче се образовање из различитих области које су повезане с реалним животом
блискост реалном свету - концептуализовано знање има утемељење у реалном животу	експанзивност - ширење вокабулара - освајање нових области интересовања - напредак у свим сферама живота	

агонистички карактер - борба за очување стеченог знања - концептуализација и конзервација знања кроз модел борбе приказан бинарним опозицијама (борба добра и зла, дана и ноћи, лета и зиме) - митско, циркуларно схватање времена	„дијалошки“ карактер - у обзир се узимају очекивања замишљене публике - уметничко самопреиспитивање - линеарно схватање времена	
емпатичност и партиципаторност - заједничка идентификација с познатим - колективно ангажовање у некој радњи	објективна дистанцираност - објективна позиција заузета у односу на предмет аналитичког посматрања - доношење објективног суда о нечему - просторна и темпорална дистанца	
хомеостатичност - задржавање и чување знања битних за опстанак неке заједнице	променљивост - стремљење новим знањима - неоптерећеност бригом о чувању стеченог знања	
ситуационост - процес мишљења је везан за практичан људски живот	апстрактност - мисаони процес склон апстракцији - развијање унутрашње свести - склоност интроспекцији	
	аутономност - писани дискурс је објективно одељен од свог аутора - читалац је одвојен од колектива - писац је одвојен од колектива	

Онг сматра да су феноменолошке особине звука важне за човеков доживљај света у примарно усменим заједницама, јер сваког припадника друштва ангажује да буде активан реципијент телом, духом и умом. Према његовом мишљењу, „звук инкорпорира“, док „вид изолује“ (ONG 1982: 70), односно слушањем се човек интегрише у заједницу, док се читањем човек индивидуализује, посвећује се апстрактном мишљењу и опажа свет „само својим очима“.

Елементи секундарне усмености у раду дечјих црквених хорова

У савременом православном црквеном појању и хорском црквеном певаштву, песма и појање, односно озвучене и отпеване речи, заузимају посебно место, место сусрета религиозног и музичког чина. Певајући у хорovima, деца стичу широка знања из области музике, етике,

естетике и религије. Учењем (одломака) литургије и богомољачких песама, усвајањем анализе текста и музике, као и употребом савремених технологија на пробама, деца кроз феноменолошке одлике звука спознају, стичу и примењују ново знање. Сусретањем с богослужбеном праксом и активним учешћем на литургији (певање свих песама литургије, спонтано певање скоро свих песама литургије, праћење тока литургије, употреба крсног знака по потреби, причешће, певање богомољачких песама на самом крају литургије или за време причешћа) кроз партиципаторност и ситуационост деца добијају знања која нису апстрактна, већ непосредна и контекстуално условљена.

Агрегaтивност и аналитичност

У активној пракси децјег црквеног хорског певаштва, уочавају се и агрегaтивност и аналитичност, као одлика „психодинамике“ секундарне усмености, која се испољава на више нивоа: у контексту богослужења, на нивоу литургијских текстова, мелодија које се користе при појању, текстова богомољачких песама отпеваних за време дељења нафоре, мелодијама на које се певају духовне песме, које могу бити народне и црквене. Агрегат је сложена целина за коју је карактеристично постојање блокова и представља резултат таложења колективног сећања и знања, које се као такво у виду формула и образаца континуирано понавља у некој друштвеној заједници.

Присуствовањем богослужењима и учествовањем на њима деца усвајају садржаје кроз агрегaтивност, те су за њих архитектура, сликарство, сакрална атмосфера обреда, осећај припадности заједници, мирис тамјана, ритуално понашање (употреба крсног симбола, молитва, причешће) и појање на црквенословенском језику руске редакције међусобно неодвојиви. Црквенословенски језик носи у себи „наталожене слојеве колективног знања“, и његова употреба везана је за функцију у богослужењу, коју је давно стекао, и до данас сачувао. Другим речима, црквенословенски језик је један од блокова агрегата, у којем су осигурана посебна знања и догме вредни за опстанак друштвене заједнице.

Важан аспект агрегaтивности везује се за мелодије које се поју на литургији, а које припадају црквеним гласовима.⁶ Сваки глас поседује типичне мелодијске обрасце и формуле. Може се закључити да, певањем и активним слушањем мелодијских модела, музичких типова или, асафјевски речено, усвајањем карактеристичних интонација

⁶ Ивана Перковић указала је на то како се Онгова теорија усмености/писмености може применити на православно српско црквено појање (PERKOVIĆ 2014a).

„српског народног црквеног појања“, деца истовремено уче и како да реконструишу запамћен музички садржај. Поред (одломака из) литургије, на стандардном репертоару дечјих црквених хорова налазе се и богомољачке песме које се певају на народне и/или црквене мелодије, а њихови текстови и музика такође су засновани на формулама и понављању образаца. Формулски карактер богомољачких песама садржан је и у тексту и у мелодији. Наиме, богомољачке песме имају текстуалне обрасце који произлазе из римованих двостиха, који су најчешће у десетерцу, а карактеристични мелодијски обрасци преносе се из једне у другу песму. Комбиновање познатих мелодија има функцију својеврсног музичког „калупа“ за испевавање других текстова и стварања нове мелодије. Дакле, може се закључити да се агрегативност, карактеристика секундарне усмености када је о музичкој страни делатност дечјих црквених хорова реч, испољава на два нивоа: у тексту и у музици.

Други аспект поменуте одлике „психодинамике“ секундарне усмености – аналитичност – испољава се у процесу диригентовог одабира репертоара, као и анализи текста на проби пре музичке обраде песме или одломка из литургије. У намери да направе што бољи избор, хоровађе спроводе музичку, текстуалну и музичко-текстуалну анализу песама, захваљујући медију писма (транскрибовање звучног записа, проналажење нота/текстова на интернету, у црквеној/личној нототеци/библиотеци) и, као што је већ речено, најновијим технолошким достигнућима. Поједине хоровађе обликују ауторске композиције на сопствене текстове и/или текстове из *Духовне лире* владике Николаја Велимировића.⁷ Дакле, агрегативност и аналитичност заједно представљају карактеристику „психодинамике“ секундарне усмености. Односно, елементи усменог и писменог преклапају се у различитим фазама одабира духовног репертоара, као и у етапама усвајања и примене музичког, естетског, етичног и религијског знања чланова дечјих црквених хорова.

Наредна фотографија приказује дечји хор при цркви Светог Преображења Господњег који пева нокон литургије, током дељења нафоре. Као што се може приметити, деца у храмовном окружењу, заједно са одраслима, учествују у процесима стицања и преношења знања. Диригент Ана Симоновић у рукама држи нотни текст, док деца певају садржаје које су научила напамет.

⁷ Николај Велимировић (04. 01. 1881. – 18. 03. 1956) био је епископ Српске православне цркве, хришћански теолог. Аутор је постхумно објављене збирке песама *Духовна лира*. Збирка је први пут објављена 1998. године у Србији, а издали су је Православна народна хришћанска заједница Шабач и Српска православна парохија „Св. Василије Острошки“, Линц (VELIMIROVIĆ 2003). Вид. и: BYFORD 2005.



*Црква Светиоџ Преображења Госиодњеџ
Ана Симоновић са дечјим хором после литургије*

Све хоровање сматрају да је значење текста одабране песме веома важно, али сви, осим Невенке Пјевач, истичу и да је неопходно да их приликом избора подједнако привуче лепота и мелодије и садржаја текста. Већина диригената самостално бира програм, јер из искуства знају шта ће се деци допасти, а неки диригенти понекад дају деци слободу да и она сама предложи песму коју би желела да науче да певају.

Сваки диригент аналитички приступа објашњењу смисла стихова. Када се први пут „ради“ нова песма, на проби се прво чита и објашњава текст, посебна пажња се поклања непознатим речима и њиховом значењу, текст на црквенословенском језику се обавезно преводи, а диригенти теже једноставним и јасним објашњењима, речима с којим се деца сусрећу у свакодневном говору. Поједини диригенти разговарају са децом о значењу песме, да би потом деца кроз цртање или плесним покретом исказала доживљену емоцију коју у њима буди значење речи песме. Дакле, у процес усвајања знања укључени су сви ментални процеси и цело тело, а не само чуло вида и слуха. Деца се подстићу на имажинирање садржаја репертоара, као и емоција које одабрани програм

подстиче. Дечја машта налази свој израз у виду цртежа, плесног покрета, гестикулације или вербализовања замишљених емоција и слика. Ангажовањем менталних процеса и тела, деца аналитичком методом спознају агрегативност садржаја одабраног репертоара. Истовремено, она уграђују нове слојеве у агрегативне блокове предоченог и усвојеног знања.

Може се закључити да диригенти много пажње посвећују анализи и разумевању текста, да би деца што боље разумела религијске догме, али и развијала музичка знања у складу са усвојеним етичким и религијским знањима. Дакле, секундарна усменост и писменост стоје у комплексном и динамичном дијалогу. Елементи секундарне усмености и писмености преклапају се у различитим фазама: од музичко-текстуално аналитичког процеса одабира репертоара, до усвајања и примене различитих знања у блоковима агрегата који подразумевају боравак у цркви као архитектонској грађевини, духовном храму и акустичној дворани. Текст и мелодије, који су сами по себи „агрегати“, на пробама се аналитички посматрају и обрађују. Ипак, многа деца су музички и литерарно неписмена, те је за њих такво усвајање знања првенствено ослоњено на памћење односно меморисање слојевитости (формула и образаца) текста и музике, то јест блокова агрегата. Нити музичког, естетског, етичког, традиционалног и религијског знања преплићу се и формирају фондус знања који деца постепено усвајају ангажовањем целог тела, свих чула истовремено и обе мождане хемисфере. Ипак, исти принцип усвајања, сагледавања и класификовања знања, с којим се деца сусрећу, омогућава им да тај метод примене и у другим животним ситуацијама које нису везане само за црквени живот.

Хомеостатичности

Хомеостаза представља стање равнотеже у неком друштву које се чува одржавањем фондуса знања који је, према процени те заједнице, неопходан за њено даље постојање и напредовање. У сакралним обредима, попут православног богослужења, уочавају се елементи хомеостатичности у виду ритуалних радњи, који омогућавају одржање баланса у континуитету припадника одређене културе.

Током истраживања уочено је да је хомеостатичност важна одлика секундарне усмености у активној пракси дечјег црквеног хорског певаштва. Поред упражњавања ритуалних радњи за време богослужења, „очувању баланса“ у раду дечјих црквених хорова доприноси и избор музичког репертоара. Програм обухвата: литургијске песме,

празничне тропаре, духовне песме, народне песме и дечје и популарне песме.

Овом приликом пажња ће бити посвећена духовним песмама. Песме попут: *Божјић, Божјић (благи дан), Људи, ликујте, Источниче живоносни / Маријо славна, Знаш ли ко те љуби?, Ој, бадњаче, бадњаче, Светосавска химна, Звезда се засја, О, да дивне вести најзаступљеније* су на репертоару хорова.

Посебно је интересантан пример песме *Источниче живоносни*, односно *Маријо славна*, која илуструје природу секундарне усмености. Анализа доступног материјала показује како „функционише“ секундарна усменост. Може се закључити да су сви прикупљени примери у некој вези са Дамаскиновим записом⁸ на стихове исте песме на карпаторуску мелодију (видети пример број 1). Почетак мелодијске линије одликује поступан покрет навише од основног тона и терцни скок са трећег ступња на доминанту де-мола, након које следи поступно спуштање мелодије назад до основног тона. Сваки стих (1+1+1) има свој стиховни рефрен „Маријо славна“, карактеристичан по промени метра (из троделног у четвороделни). Рефрен строфе одликује мотивска сличност с почетком песме, а обликотворни принципи подсећају на „класичну“ изградњу музичке реченице. Наиме, форму рефрена чине два поновљена двотакта, затим следи „развој“ музичког тока, који заправо представља дословно поновљен музички материјал стихова (2+2+1+1+1). На крају рефрена наглашене су речи „Дево пречиста“ поновним преласком из троделног у четвороделни метар.

Хорови које воде Катарина Божић и Слађана Торбица певају на веома популарну мелодију у форми два стиха с рефреном (2+2+2+2 ||:2+2+4:||), у којој се могу препознати контуре поменуте карпаторуске мелодије. Задржани су молски тоналитет и троделни метар, али су мелодија и форма другачије. Ритмичко-мелодијска целина цис–де–е–еф у виду две осмине и две четвртине / четвртине и осмине представља

⁸ Митрополит загребачки Дамаскин (20. 06. 1892. – 07. 10. 1969) је 1912. године завршио деветоразредну Богословију Светог Саве и Српску музичку школу у Београду, на наставничком одсеку. Он је радио као наставник музике у Првој крагујевачкој гимназији школске 1912/1913. године, пре него што је наставио теолошке студије у Петрограду. Током свог живота, митрополит Дамаскин бавио се црквеном музиком, мисионарством и литургијом и из тих области су (и постхумно) објављене многе књиге. „Радови из црквене музике који му нису за живота објављени јесу: 1) *Духовне ђесме* на српском језику у један глас, 2) *Хвалиће Госиода/Зборник црквених ђесама на црквенословенском и српском језику* у 3 књиге: Осмогласник, Празнично појање и св. Литургија, вечерње, јутрење и обредно појање (објављено у Београду, 1972. године), 3) Црквени хорови и црквене песме за мешовити хор и 4) Св. Литургија у три гласа“ (Станић 1992: V). У збирци *Духовне ђесме* митрополит Дамаскин је уклапао напеве из српског црквеног појања, користио је карпаторуске мелодије, а неке мелодије је забележио по певању припадника хришћанске заједнице.

нуклеус који омогућава развијање музичког тока, јер вођица (цис) све време провоцира своје разрешење, покретање и смирење мелодијског тока на I ступњу де-мол тоналитета. Тако је музички ток који прати стихове сачињен од скоро идентичних двотакта. У рефрену се уочавају јасни принципи класичне изградње музичке реченице. Двотакт је секвентно поновљен за секунду ниже, потом следе четири такта „рада с материјалом“ (понављање, дељење, развој), а последња два такта веома су слична почетном двотакту, који је присутан на свим важним „местима“ у песми. Рефрен се среће у једногласној или двогласној варијанти, где доњи глас удваја мелодијску линију за терцу ниже. Ипак, и у првом двотакту рефрена уочава се сличност с Дамаскиновим записом, у истоветном мелодијском терцном скоку на трећој четвртини у првом такту и у целом другом такту рефрена.

Међутим, почетак транскрипције коју је сачинила Ана Симоновић је врло занимљив, јер представља парадигматичан пример секундарне усмености. Наиме, поменута транскрипција представља комбинацију Дамаскиновог записа и популарне верзије песме. Прва два двотакта су истоветна у ритмичком и мелодијском смислу, али је стиховни рефрен преузет из популарне песме. Рефрен је по форми истоветан као у популарној верзији, само што се уочавају минималне разлике у тонским висинама и ритмичким вредностима на неким местима (на пример, други такт првог двотакта рефрена), и аранжман доњег гласа је другачији и не прати главну мелодију све време у терцама. У том смислу, интересантна је и друга верзија исте песме коју има Катарина Божић а „расписана“ је за четворогласни хор. Наиме, мелодија се све време поклапа с популарном верзијом, али је сам почетак другачији. Он подсећа на Дамаскинов запис карпаторуске мелодије, али без терцног скока на доминанту де-мола: на том месту поновљена је претходна тонска висина.

Дакле, песма *Источнице живоносни*, односно *Маријо славна*, представља одличан пример који показује процесе који се догађају усменом трансмисијом музичког материјала. Занимљиво је да се текстуални акценти у свим верзијама не поклапају са музичким акцентима. Тако се, на пример, у речи „поносни“ акцентује други слог (пoнoсни), а синтагма „на земљи“ звучи као једна реч са акцентом на последњем слогу (наземљи). Музичка и метричка логика показатељи су да је у овом случају мелодија „старија“ од текста, то јест да је текст песме *Источнице живоносни* / *Маријо славна* додат већ постојећој мелодији без анализе и корекције музичких и текстуалних акцената на савременом српском језику.

Пример број 1: песма *Источниче живоносни / Маријо славна*
 Пример број 1а) запис митрополита Дамаскина на карпаторуску мелодију

ИСТОЧНИЧЕ ЖИВОНОСНИ

Лагано

И - сто - чни - че жи - во - но - с ни Ма - ри - јо слав - на,
 Бо - го - да - на Бо - го - зва - на Ма - ри - јо слав - на,

4
 Ми смо То - бом сви по - но - с ни Ма - ри - јо слав - на!
 За - шти - та си по - уз - да - на Ма - ри - јо слав - на.

7 **Рефрен**
 Те - бе сла - ве Ан - ђе - ли, и ми гре - шни на зе - мљи,

11
 Све - та мај - ко Бо - га Хри - ста Дје - во пре - чи - ста.

Пример број 1б) њоуларна мелодија њесме

МАРИЈО СЛАВНА

Молитвено

И - сто - чни - че жи - во - но - с ни Ма - ри - јо сла - вна,
 Ми смо То - бом сви по - но - с ни Ма - ри - јо сла - вна.

9
 Те - бе сла - ве Ан - ге - ли и ми гре - шни на зе - мљи,

13
 Све - та Мај - ко Бо - га Хри - ста Дје - во пре - чи - ста.

Маријо славна

И - сто - чни - че жи - во - но - с ни Ма - ри - јо сла - вна,
 Бо - гом да - на Бо - гом зва - на Ма - ри - јо сла - вна,
 Сла - ва те - би Бо - го - ма - ти Ма - ри - јо сла - вна,
 Ми смо то - бом сви по - но - с ни Ма - ри - јо сла - вна,
 Заш - ти - та си по - уз - да - на Ма - ри - јо сла - вна,
 Јер си пу - на бла - го - да - ти Ма - ри - јо сла - вна,
 Те - бе сла - ве ан - ге - ли и ми гре - шни на зе - мљи,
 Све - та мај - ко Бо - га Хри - ста Дје - во Пре - чи - ста.

Може се закључити да и штампани и електронски медији доприносе очувању хомеостатичности. Многи диригенти бирају репертоар духовних песама из штампаних извора, разних песмарица које ретко имају и нотни запис, а и ако га имају, немају назначеног аутора, записивача мелодије или одредницу да ли је то народна мелодија. Хоровође често користе и текстове до којих долазе преко интернета или им чланови дечјег хора доносе текстове по свом избору. Учестала је пракса да се транскрибује оно што се пронађе на каналу *you tube*, или да се учи по слуху. Електронски медији представљају и средство за сазнавање које су то духовне, народне и косовске песме тренутно најпопуларније, те можда и то утиче на диригентов избор репертоара. Дакле, поставља се питање на који начин усмена трансмисија утиче на трансформације песме које певају дечји хорovi, што може бити тема неких будућих истраживања. С друге стране, очевидно је и да су електронски медији значајни за усмену трансмисију, будући да неки диригенти често праве (нотне или меморијске) транскрипције за потребе хора који воде употребом медијских записа са компакт-дискова, телефона, *mp3* плејера и канала *you tube*. Коначно, у сусрету „традиционалне“ и секундарне усмености долази до нових верзија песама, а динамика ових трансформација тема је за нову студију.

Закључак

У претходном излагању сагледали смо динамичан дијалог секундарне усмености и писмености у процесу усвајања и примене знања из различитих области (музика, етика, естетика, религија, национална историја, народни обичаји, архитектура, сликарство и тако даље) у православним дечјим црквеним хоровима на територији града Београда. Посебно је проблематизовано питање утицаја музике на усвајање и примену знања из поменутих области.

Интердисциплинарним приступом у којем су музиколошки увиди повезани са лингвистиком, антропологијом, социологијом религије и катихетиком утврђено је да својства секундарне усмености у пракси дечјих црквених хорова у Београду обухватају: агрегативност, аналитичност, употребу савремених технологија ради конзервирања знања, хомеостатичност, партиципаторност и ситуационост.

Употреба савремених технологија, пре свега могућности које интернет пружа, заузима значајно место у свим фазама одабира, усвајања и примене музичког знања у пракси дечјег црквеног хорског певаштва. Наиме, диригенти аналитичким разматрањем и критичким мишљењем одабирају репертоара из штампаних медија (ноте, текстови песма из песмарица), дигиталних (компакт-диск) и електронских медија (*mp3* запис, аудио, аудио-визуелни аматерски запис на телефону, *you tube* каналу) који предочавају деци учећи их да аналитички сагледавају компоненте музичко-текстуалних целина. Ипак, знања се усвајају на агрегативан начин, будући да и музика сама (српско појање, богомољачке песме) има агрегативна својства.

Употреба технолошких средстава, такође, доприноси повезивању и остваривању осећаја заједништва између диригената и чланова хорова. Наиме, диригенти могу слати снимке преко друштвених мрежа члановима хора који воде, и једни и други могу да праве аматерске снимке на телефонима или *mp3* плејерима, или да нарезују компакт-дискове и међусобно се размењују. Рецимо, модерна технологија доприноси остваривању осећаја припадности одређеној црквеној заједници. Може се закључити да секундарна усменост и писменост стоје у комплексном и живом дијалогу у савременом добу и да технолошка достигнућа утичу на константно померање граница између усмености и писмености. У том динамичном дијалогу, диригенти налазе начин да усвоје, примене и пренесу музичка знања члановима дечјег црквеног хора који воде. Дакле, трансмисија знања у дечјим црквеним хоровима, суочена је са новим могућностима, али и изазовима које пружају технолошка средства.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ПЕТРОВИЋ, Милица. Секундарна усменост у савременој пракси православних дејих црквених хорава, (мастер рад, Факултет музичке уметности, 2016, рукопис код аутора).
- СТАНИЋ, Градимир. *Миџројолиџ Заџребачки др Дамаскин, Духовне џес.ме*. Загреб – Љубљана – Београд: Глас Св. Равноапостола Ћирила и Методија, 1992, I–VII.
- BYFOR, Jovan. *Potiskivanje i poricanje antisemitizma*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, 2005. <<http://www.helsinki.org.rs/serbian/doc/Ogledi06.pdf>> приступљено 01. 09. 2016. године.
- VAN MERSBERGEN, Audrey M. "The Return of the Addressed: Rhetoric, Reading, and Resonance." *Rhetoric Review* Vol. 16, No. 2 (1998): 242–252.
- VELIMIROVIĆ, Nikolaj. *Duhovna lira*. Beograd: Janus, 2003. (prvo elektronsko izdanje), преузето са сајта: <http://www.rastko.rs/bogoslovlje/nvelimirovic/nvelimirovic-lira.html>, приступљено 30. 03. 2016. године.
- ENOS, Richard Leo. "Classical Rhetoric and Rhetorical Criticism." *Rhetoric Review* Vol. 25, No. 4 (2006): 361–365.
- FLERE, Sergej. Predgovor, *Poznavanje opštita čovekovih produžetaka*. Beograd: Prosveta, 1971, 7–23.
- MAKLUAN, Maršal. *Poznavanje opštita čovekovih produžetaka*. Beograd: Prosveta, 1971.
- ONG, Walter J. *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*. London and New York: Taylor & Francis e-Library, 2005.
- PERKOVIĆ, Ivana. "Serbian Chant on the Threshold: the Dialogue between Orality and Literacy." У: VASILIU, Laura et al. (eds.). *Musical Romania and the Neighbouring Cultures. Traditions – Influences – Identities*. Frankfurt am Mein: Peter Lang, 2014: 81–87.

Milica Z. Petrović

ONG'S THEORY OF SECONDARY ORALITY AND A MODERN PRACTICE OF ORTHODOX CHILDREN'S CHORAL CHANTING – A CASE STUDY

Summary

The subject of this study is to examine the dynamic dialogue of orality and literacy in the process of adopting and applying the musical, but also religious, ethical and esthetic knowledge in children's church choirs in Orthodox churches in Belgrade. The research implies an interdisciplinary approach in which musicological aspects are connected to linguistics, anthropology, sociology, sociology of religion, and catechetics. The method of collecting scientific information is close to the anthropological approach of "observation in a context". For theoretic framework, the author relied on the theory of (secondary) orality and literacy by Walter Ong, as well as on Marshall McLuhan's anthropological definition of technology as extension of the human body.

Keywords: secondary orality, literacy, children's church choral chanting.

БЕРА С. ОБРАДОВИЋ

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Факултет уметности Звечан – Косовска Митровица*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

РАЗВОЈ И ПРОМЕНЕ ИГРЕ КРОЗ ВРЕМЕ

II део

САЖЕТАК: Балетска уметност је у свом исходишту и зачетку обједињавала елементе ритуалне, народне, дворске и (корео)драмске игре, па феномен *кореодраме* уочавам већ у првим балетским представама. Иако термин *кореодрама* датира тек с почетка XIX века, сама појава траје много дуже кроз целокупну историју игре, а ехо ритуалне игре се рефлектује у балетским, односно кореодрамским остварењима. Колико је тај моменат прожимања очигледан или прикривен и како се он идентификује, анализирам у првом делу текста – на примеру *Комичног краљичиног балетша* из 1581. (у историји игре први целовечерњи балет изведен у Француској). Циљ првог дела рада је да прикажем како тај балет носи у себи елементе ритуалне, али и кореодрамске игре (која овде подразумева глуму и пантомиму). У другом делу рада промишљам како је дошло до уметности *белог балетша* и у центар разматрања стављам нов приступ телу и телесности у *белом балетшу* који је био одређен сложеним наслеђем из прошлости, друштвеним контекстом и духом времена. Испитујем могуће друштвене разлоге за настанак *белог балетша* познатог по својој етеричности, бестелесности, са намером да покажем како колективно несвесно еманира кроз балетску уметност.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: балет, игра, пантомима, кореодрама, бели балет, ритуал.

О феномену *белог балетша* писано је (углавном) прегледно и позитивистички, без разматрања које су друштвено-психолошке потребе произвеле уметност етеричних, нестварних, у бели тил одевених играчица, које лебдећих тела, уздигнуте изнад тла, одсликавају други и другачији свет. У Ларусовом *Речнику балетша* (издање на српском, стручну редакцију урадила Милица Зајцев, Београд 1980, 61) под одредницом *бели балетш* наводи се да је то „романтичан балет који се игра у белим балетским костимима, када су у питању дела са изразито лирском садржином. Типичан представник белог балета је *Жизела* А. Адама,

* obradovic_vera@yahoo.com

у којој се посебно истиче лирска и етерична игра вила из сновиђења.“ Углавном у лексиконским описима ове специфичне балетске игре обавезно се истиче препознатљивост белих балетских костима у којима женско играјуће тело добија „тежину“ прозрачности.

О уметности романтичног тзв. *белоџ балетџа* у домаћој литератури код нас прва пише Мага Магазиновић (1882–1968) и у *Историји игре* наводи утицаје који су из светске литературе пренети на романтизам уметничке игре (1951: 152–157). Милица Јовановић у књизи *Балет, од игре до сценске уметности* истиче освајање нове играчке технике на прстима, која доприноси промени у естетици игре и темама које су засноване на фантазији и идеализацији (2000: 103–104). Мирјана Здравковић у антологији изабраних критика и есеја *Тело сања* разматра дански романтизам Огиста Бурновила (August Bournonville, 1805–1879), односно његову опчињеност *белим балетом* и дематеријализованим женским сценским појавама (2010: 319–323). Милица Зајцев у делу *Откривамо тајне балетџа* из корпуса *белих балетџа* издваја и анализира *Жизелу* и *Лабудово језеро*, наводећи имена значајних балерина које су као врсне и суптилне интерпретаторке неземаљских бића остале трајно утиснуте у историји балета. Дакако, све поменуте анализе заустављале су се на једном – идеалу платонске лепоте, узвишене љубави, као и лепоте неке друге, ванвременске, димензије. Речју, славила се лепота кроз играјућа, етерична, женска тела која су носила статус недостижног. Но, није запажано да су симболичне слике играјућих нестварних тела могле бити својеврсна пројекција потиснутих психолошких одговора на одређене друштвене притиске и средњовековне захтеве забране игре – о чему ће управо овде бити речи. Анатемисање и забрањивање игре изостаје у досадашњим анализама и приказима појаве *белоџ балетџа*, једнако као што се није трагало ни за разлозима, подсвесним конфликтима и психолошким потребама који су продуковали специфичан облик игре и представљања женског хабитуса.

У својој *Историји игре* Мага Магазиновић пише о забрањивању и анатемисању исте на следећи начин:

Упркос свим забранама и прогонима игре од стране цркве и претњама и батинама од магистрата, у народу се током средњег века ипак играло. Првенствено уз обичаје о празницима: Новој години (Календа), Духовима, Ивандану и др., а затим уз радне светковине: по свршетку жетве, уз бербу итд. Понајвише о свадбама. Код многих европских народа, одједи тих средњовековних игара одржали су се у играма и до данас као темељ играчког фолклора (МАГАЗИНОВИЋ 1951: 70).

Наметање и доминирање срењовековне мисли – о паду и грешности човековог тела и неопходности посвећивања живота загробном

свету – неће остати без свог дубоког одраза и новоформираног кода у колективној свести, те тиме и у играчкој уметности. Јер, човек ће вечно преиспитивати и тражити своје место у општем поретку ствари, а веровање у постојање духовног света присутно је одувек, као и покушаји комуникације с њиме.

Ако бацимо поглед уназад на прошлост људског рода, тада, поред великог броја других религијских убеђења, срећемо опште раширено веровање у постојање бића од ваздуха или даха, која се задржавају у човековој околини и врше на њега невидљив али делотворан утицај. Најчешће је са овим удружено мишљење да су ова бића духови или душе умрлих људи (JUNG 1984: 407).

Поменути снажни средњовековни притисак (у смислу анатеми-сања игре) извршен над људским духом и телом даће свој психолошки одговор кроз плесну уметност много доцније. У одређеном тренутку доћи ће до подстицаја за превазилажење тих старих балета (који су настајали од дворских *basse danse* игара, а садржајно бивали засновани на грчким митовима). Новом стилу игре свакако ће допринети напредак играчке техничке вештине, виртуозности и скраћивање костима¹, али само као један од спољњих чинилаца. Постављен је кодекс да стопала буду отворена под углом од 180 степени, дефинисан је ред вежби поред штапа и на средини сале које сачињавају балетски час, стварали су се нови кораци и позе. Догађала се једна унапређена играчка техника која је производила нов извођачки стил, односно нов садржај представа. Онострано постаје главна тема романтичних балетских представа, које изразито доминирају на европској сцени од 1830. године. Заправо, балети који ће настати у Европи током каснијих векова приказиваће управо бестелесна, безгрешна, прозрачна женска бића неке друге, загробне димензије. Лабудице су безгрешне, невине, зачаране девојке, Ондине водене виле², Силфиде шумске виле загробног света, као што ће нпр. постати Жизела у другом чину.

¹ Марија Камарго (Marie Camargo, 1710–1770) је била прва балерина која је скратила сукућу до глежњева не би ли се видело како успешно изводи скок – *entrechat quatre*, и играла је у ципелицама без потпетица.

² Жил Перо (Jules Perrot, 1810–1892), француски играч и кореограф, 1843. год. креирао је балет у три чина *Ондине*, музика: Чезаре Пуњи (Cezare Pugni, 1802–1870), либрето према новели Фридриха де ла Мот Фукеа (Friedrich Heinrich Karl de la Motte, Baron Fouqué, 1777–1843) за балерину Фани Черито (Fanny Cerrito, 1817–1909), која је везана летела преко сцене. Руски цар Николај Александрович Романов (Николай Александрович Романов) за своју супругу Александру Фјодоровну (Александра Фёдоровна) приредио је извођење балета *Ондине* и то на води.

“During the longest days of the year, after sunset, in the singular light of a Northern sky, woods and waters were the stage of the ballet, and the distance of the spectators such, that the boats in which

Иако је током средњег века црква имала двострук став према игри и наметала одрицање од путености плеса, што се у том тренутку суштински није догодило, као знатно каснији уметнички производ и одраз таквог утиснутог психичког кода појавиће се – попут удаљеног еха из запретених садржаја човекове подсвести – уметност лаке, ваздушасте, бес-телесне, „безгрешне“, од било какве путености удаљене, фемине игре: *бели балет*. Посебна форма у уметности – романтичарски *бели балет*, настаје као оличење узвишене лепоте, нормираних покрета изразито високе стилизације и естетике, етеричности, елевације, нестварности. Приказана слика бестелесног, етеричног света приказује, тј. као да „доказује“, постојање друге и другачије димензије. Она постаје као-да-егзи-стенција. У том периоду, значајна новина и особеност балетске технике била је тек откривена игра на врховима прстију. Танцовални ход (прсти-пета) који је одликовао дворске *basse danse* плесове бива замењен издигнутим кретањем на прстима, елевацијом која не само да издужује женско тело и његове екстремитете, уз то додајући већу амплитуду и изражајност покретима, већ ствара нов, недостижан идентитет балетске уметности. Коришћен је и сценски ефекат потпуног одвајања од тла, уз подршку специјалних механичких направа којима се доприносило свеукупној илузији, мистици и узбудљивости, једнако колико је томе доприносило и додатно специфично плинско осветљење (А 2016: 43–45). Као што се чаролија и сваки натприродан елемент у бајкама опажају као нешто посве нормално, подразумевајуће и уобичајено, тако се у романтичним балетима лебдећа, фемина, игра на врховима прстију прихвата као општа законитост кретања женског, играјућег, белог, вилинског света.

Жене су почеле радити на специфичној техничкој иновацији. [...] С временом је балерина научила како да опшивањем појача врхове својих папуча како би је оне подупирале (*шпице* су се појавиле много касније), те ју је њезина новостворена моћ потакла на нове опите. [...] Прво свједочанство о плесу на врховима прстију налазимо на гравирама што датирају прије 1820. и приказују жене како помало неспретно лебде на својим уским подупирачима (СОНЕН 1988: 84).

У романтичним балетима играчица, иако представљена као идеална, недокучива и недостижна, јесте мртва жена која и другима (углавном) дарује смрт. Она није архетипски симбол плодности и живота,

the nymphs appeared were invisible, and the whole dance seemed to hover over the water.” („Током најдужих дана у години, после заласка сунца, у једином светлу северног неба, шуме и воде били су позорница за балет, а удаљеност публике толика да су чамци у којима су се појављивале нимфе били невидљиви, и изгледало је да цео плес лебди изнад воде“); GRIMM 1870: 137.

њено тело више не представља „концентрат“ рајског врта, већ десекуализовани симбол нестварности, чистоте духа, егзистенције загробног. Симбол жене бива потпуно преокренут: из симбола живота и онога ко живот ствара и рађа – у своју супротност. Женска игра постаје својеврсни *Dance Macabre*, само су „костури“ прикривени и маскирани балетским белим хаљинама од тила. Главни ликови романтичних балета – силфиде, виле – имају моћ да поробе мушкарца, смртника, и да га лише овоземаљске среће и живота. А управо таква десекуализована, нестварна женска појава јесте за феномен балета означени, *signifié* по Сосировој теорији (Ferdinand de Saussure, 1857–1913), то је прва асоцијативна слика у свести коју ће свако имати при помињању балетске уметности. Нова форма романтичног балета настаје, између осталог, као подсвесни облик окаснелог уметничког одговора на наметане забране и „одрицања“ од свега телесног, приземног, овоземаљског, али и као својеврсно одбацивање додира са путеношћу ритуалне игре (о чему говори Свенка Савић (2006: 40–41) анализирајући основне поруке у другом чину балета *Жизела*).

Романтизам, као уметнички правац, одликује обраћање свету маште, јер у тадашњој литератури биле су присутне виле, чаробњаци итд, што је такође била својеврсна веза са средњим веком.

Романтични балет је створио слику етеричне балерине у белој и нестварној „пачки“ која дочарава носталгију узвишених душа, изгубљених у свету реалности. Бели балет се развио на карактеристикама романтичарског духа, а пре свега на сукобу између сна и реалности. Из тог сукоба настају, с једне стране, носталгија за далеким земљама, за легендарном прошлошћу и за светом бајки у коме живе нестварна бића, ваздушасте силе и мрачни духови, а с друге стране, долази до великог интересовања за фолклор, за „локалну боју“ (РАРАЉС 1979: 102).

Дакако, период романтизма у уметности морао је да остави особен траг и на уметничку игру. У даљем ходу кроз време, са појавом, развојем и све већом доминацијом бајковите игре, тј. романтичних балета, делује нам да се главни смисао игре измешта, са ритуала којим се обраћало вишим силама и утицало на природне појаве – пажња се помера ка људском бићу, односно акценат се усмерава на драмски смисао, на наратив, који је собом, поред свега другог, носио и морално-педагошку суштину. Све више балетска игра се, од божанских и природних недокучивих сила (које је било пожељно одобривољити или умолити ритуалним плесом) окренула ка хармонизовању чула и психологији потискивања сексуалности, што је наметнуто и духом времена. Класичан балет бива прочишћен од натрунака ритуалног, те почиње искључиво да визуализује и реализује бајковиту причу.

Игра на прстима постала је у доба романтичног балета један од главних елемената балетске технике. То је природна последица тежње да се на позорници дочара нестварност главних ликова романтичарског балета, као што су виле, силфиде и разне друге зачаране личности. Игра на прстима и „ваздушна“ техника стварају илузију одвајања од тла, од земљине теже, илузију летења (РАРАЉС 1979: 103).

Романтични балет наликује на специфичан вид „киндер“ театра за одрасле који гледаоцу нуди поучне садржаје, уживање и омогућава да се изведена бајка снажно визуелно и психички доживи. Намеће се занимљива паралела – као што је Владимир Пропп (Владимир Яковлевич Пропп, 1895–1970) установио да је један од најважнијих елемената у бајкама елемент чудесног путовања као одраз верског концепта о душама које путују на други свет, једнако тако у романтичним *белим балетима* доминирају нестварне, оностране, бестелесне душе које, по природи ствари, обитавају изван наше димензије. Балетска етерична игра нам саопштава њихово обличје, креира њихову виртуелну слику као и начин на који се крећу. Балет тиме постаје „прозор“ кроз који се гледају слике оностраних бића, тј. визуелно „видљива“ пројекција духовног света. У балетској, више него у другим облицима уметности, можемо да приметимо и пронађемо садржаје из колективно несвесног. Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung, 1875–1961) је у сновима проналазио митолошке представе као еманацију колективно несвесног.

Други део несвесног означавам као безлично или колективно несвесно. Као што име показује, ово несвесно не садржи личне садржаје, већ колективне, то јест такве који не припадају само једној индивидуи, већ обично целом народу, па чак читавом човечанству. [...] У мозгу су преформирани инстинкти а исто тако и све праслике, на чијим основама су свагда мислили људи, дакле читава ризница митолошких мотива (JUNG 1984: 417).

Бели балети, иако на први поглед делује удаљено од било каквог ритуала, јесте особена инсценација митолошке представе, те се може одредити да делује као сценска репродукција праслика из колективно несвесног. Рекло би се да и *бели балети* као „ритуал реализује мит и омогућава да га човек доживи“ (КАЈОА 1965: 25).

Исказују се, кроз игру, свеопште истине које важе свуда, у сваком времену и простору. Дакле, балет се не може једнострано посматрати само као универзална лепота лаконог плеса који разгаљује, „освежава“ присутне дворане или савременог гледаоца. Балет као уметност рецепијенту доноси вишезначењско сазнајно, душевно и духовно искуство. И то подједнако како за учеснице/ке који преузимају тела и/или ликове

оностраних створења која тумаче, тако и за гледаоце који доживљавањем њихове игре и удубљивањем у њу на неки начин „остварују“ трансцендентну, властиту, комуникацију са другом димензијом. У сваком случају, с том иреалном димензијом постварују неку врсту визуелног „сусретања“, отеловљења имагинације и сна. Напосе, кроз значења и разумевање радње која им се презентује плесом – боље разумеју, прихватају и разрешавају неке од својих овоземаљских проблема.

Чини се да *бели балет* – поред тога што природно преузима све опште карактеристике романтизма у уметности – настаје и као одређени облик потребе одсликавања духовног невидљивог света, суочавања са њиме, тј. реминисценције (у колективној свести), а с друге стране и ослобађања (из колективне свести) наталоженог средњовековног притиска (потеклог од забрана играња) који је насилно преносио вредности живота из овоземаљског у загробни свет.

Закључујем да потискивање уметности игре, као непожељног садржаја, из јавног и приватног општења, које се спроводило кроз средњовековну верску мисао и друштвене забране добија свој (знатно каснији) уметнички одговор кроз психолошки механизам сублимације, тј. кроз узвишавање и претварање инстинката у виши облик уметничког израза тј. плеса. Као што се у процесу психолошке сублимације премешта човекова енергија са (најчешће сексуалног) објекта на објекте који имају изведену везу са инстинктима, уз десексуализацију емоција, тако се и на пољу игре (кроз време) догодило извесно премештање енергије са жене чија је природа да даје живот на десексуализовану нестварну фигуру жене-виле која живот одузима. Чини се да долази (на нивоу колективне свести) до извесне интројекције³ доминантне средњовековне идеје о загробном животу као својеврсне менталне слике у Терпсихорину уметност која је, по својој природи, најживотнија од свих. Иако се у историји игре настанак романтичног балета повезује са Француском револуцијом, Наполеоновим ратовима и Индустријском револуцијом⁴ и сматра да су та три елемента утицала на његову појаву, овде показујем да развој и дух уметничке игре романтизма тј. *бели балет* може да се тумачи као продукт снажних и различитих унутрашњих „конфликата“ различитих притисака и уверења кроз време

³ Психолошки механизам одбране који смањује тензију, када се нешто што је „споља“ смешта „унутра“. Идентификација са неком идејом која је толико изразита, да и сама идеја постаје део те личности. У ширем смислу представља присвајање и схватање спољњег света помоћу менталних слика (Крстић 1988: 232).

⁴ Као што се појава романтизма као уметничког правца повезује управо с тим насилним друштвеним и политичким збивањима; и то се прво појављује у енглеској и немачкој, па у француској и руској литератури, а потом у сликарству и музици. Последња уметност у којој се појављују утицаји романтизма јесте позоришна уметност, те самим тиме и балет.

које му је претходило. Пре свега, с једне стране у „гену“ колективне (под)свести егзистирају наталожене менталне слике о загробном животу које су биле продукт средњовековне догме, уз анатемисања и санкционисања игре, док с друге стране егзистира крајње супротна појава доцнијег просветитељског одбијања егзистенције духова и духовног света.

Код западних културних народа рационална епоха просвећивања, која траје од пре нешто више од сто година, сузбила је веровање у духове и потисла га код великог броја образованих људи, заједно са другим метафизичким убеђењима (JUNG 1984: 407).

Парадоксално, кроз балетску уметност сагледава се занимљива супротност: ослобађајући се путем игре средњовековног притиска наталожених менталних слика оживљавао се, рекреирао, од просветитељске мисли одбачени метафизички свет. Јер, човекова потреба за игром остаје неприкосновена људском духу, као и дух сам.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ДИБИ, Аријес, Фил Жорж. *Историја приватног живота*. Београд: Clio, 2001.
- КРСТИЋ, Драган. *Психолошки речник*. Београд: ИРО „Вук Караџић“, 1988.
- МАГАЗИНОВИЋ, Мага. *Историја игре*. Београд: Просвета, 1951.
- САВИЋ, Свенка, „Зашто класичан балет?“ *Одјек* бр. 11 (1973) (прештампано: Митро, Вероника, Весна Крчмар, Маријана Чанак (ур.). *Погледајући назад: Свенка Савић о игри и балету*. Нови Сад: Футура публикације и Женске студије и истраживања, 2006, 37–41).
- САВИЋ, Свенка, „Како написати критику балетске представе?“ У: Митро, Вероника, Весна Крчмар, Маријана Чанак (ур.). *Погледајући назад: Свенка Савић о игри и балету*. Нови Сад: Футура публикације и Женске студије и истраживања, 2006, 125–135.
- AU, Suzan. *Balet i moderna igra*. Beograd: Clio – Udruženje baletskih umetnika Srbije, 2016.
- COHEN, Selma Jeanne. *Ples kao kazališna umjetnost*. Zagreb: „Cekade“, 1988.
- DRAGOMIR, Gordan. *Leksikon opera*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2008.
- GRIMM, August Theodor von. *Alexandra Feodorowna, empress of Russia*. Volume 2. Edinburgh: Edmonston and Douglas, 1870, 137.
- <https://books.aoogle.rs/books?id=2KEEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&dq=editions:GawYMkGMmzQC&hl=sr&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>
- HARVUD, Ronald. *Istorija pozorišta*. Beograd: Clio, 1998.
- HASKELL, Arnold. *Ballet*. London: Pelican Books, 1945.
- JOVANOVIĆ, Milica. *Balet, od igre do scenske umetnosti*. Beograd: Clio, 1999.
- JUNG, Karl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Novi Sad: Matica srpska, 1984.
- KAJOA, Rože. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit, 1965.
- OBRAĐOVIĆ LJUBINKOVIĆ, Vera. *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova, 2016.
- RAPAJIĆ, Svetozar. *Gluma*. Beograd: Baletska škola „Lujko „Davić“, 1979.
- REJNA, Ferdinand. *Rečnik baleta*. Beograd: IRO „Vuk Karadžić“, 1980.
- WOODWARD, Ian. *Ballet*. London: Teach Yourself Books, Hodder and Stoughton, 1977.
- ZDRAVKOVIĆ, Mirjana. *Telo sanja*. Vršac: KOV – Književna opština Vršac, 2010.
- Web: <https://bookg.google.rs/books?id=LoTsT2X5EC&printsec=frontcover#v=onepage&f=false>

Vera S. Obradović

CHANGE AND DEVELOPMENT OF DANCE THROUGH TIME
Part II

Summary

Ballet art, in its beginnings, united the elements of ritual, folk, court and (choreo) drama dance, so the phenomenon of *choreodrama* can be traced to the first ballet performances. Although the term *choreodrama* dates from the beginning of the XIX century, the phenomenon itself lasts much longer through the entire history of dance, and the echo of ritual dance is reflected in ballet or choreodrama performances. To what extent is this interpenetration obvious or concealed and how it is identified are analyzed in the first part of the paper – on the example of the *Comic Queen Ballet* of 1581 (in the history of dance the first full-length ballet performed in France). The aim of the first part of the paper is to show how this ballet carries the elements of ritual, but also of the choreodrama (which here implies acting and pantomime). In the second part of the paper, the author considers the emergence of *white ballet*, focusing on a new approach to body and bodily aspect in *white ballet*, which was determined by the complex heritage of the past, the social context, and the spirit of time. The author examines the possible social reasons for the emergence of *white ballet* known for its airiness and bodilessness, with the intention to show how collective unconscious emanates through ballet art.

Keywords: ballet, dance, pantomime, choreodrama, white ballet, ritual.

ВЕСНА Ц. БАЈИЋ СТОЈИЉКОВИЋ
Музиколошки институт САНУ, Београд*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СЦЕНСКА НАРОДНА ИГРА КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ПОЈМА У ЕТНОКОРЕОЛОГИЈИ**

САЖЕТАК: Од средине 30-их година XX века, када су по први пут у Србији народну игру као самосталну форму приказале сеоске групе играча, али и ученице школе Маге Магазиновић у Београду, није се ни слутило да ће наредних деценија започети нова, веома интензивна ера сценске уметности код нас. Њу су оповргли и критиковали тадашњи стручњаци, а хвалила је и прихватала домаћа и страна публика. Овај феномен под називом *сценска народна игра*, који у Србији траје више од осам деценија, концептуализован је захваљујући темељним етнотеатролошким и етноко-реолошким истраживањима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сцена, сценско, народна игра, сценска народна игра, театрологија, етнокоореологија, Србија.

Иако незаобилазно полазиште у формалним и неформалним разговорима, као и у писаним текстовима о традиционалној игри и музици које се приказују на сцени, општекористишћени термини *сцена* и *сценско*, преузети из позоришне терминологије, до скоро нису били предмет стручног промишљања и проучавања у етнокоореологији и етномузикологији у Србији. Овој проблематици, по први пут код нас, посвећена је докторска дисертација аутора овог текста (Бајић Стојиљковић 2016), чиме је започето стручно промишљање о феноменима који се односе на транспозицију традиционалне игре и музике из сеоског окружења у сценски контекст.¹

* vesnaetno@gmail.com

** Овај рад представља резултат рада на пројекту Музиколошког института САНУ *Идентификација српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови* (бр. 177004), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ У ужег значењу *сценски контекст* подразумева разматрање новог простора у којем су транспоновани елементи из играчко-музичке фолклорне грађе, док се у ширем значењу овог појма имплицира сплет „социјалних, временских, просторних, економских и општекултурних чинилаца“ (Закит 2008: 217).

У сплету бројних термилошких непрецизности, почевши од појмова *сцена*, *сценско*, *кореографија народне игре*, *сценски прикази*, *примена народне игре* и т. сл., који су концептуализовани у поменутом докторском раду, изнедрена је синтагма *сценска народна игра*. Предложена је њена употреба као кровни термин за целокупно сценско приказивање народне игре. У овом раду биће сумарно приказани резултати истраживања у концептуализацији и будућој употреби овог појма.

Приликом уочавања разноврсне употребе и тумачења термина *сцена* и *сценско* код домаћих аутора и аутора из других земаља у области етнокореологије, потребно је било најпре сагледати њихову употребу у оквиру театролошког дискурса, будући да је он старијег постанка.²

У позоришној терминологији појам *сцена* (изведен из грчке речи *skene* у значењу ‘дрвене скеле или позорнице’³ и латинске речи *scaena*⁴) има двојако значење. Прво значење односи се на посебно издвојено и опремљено место унутар или изван позоришног простора на којем делују глумци, тј. на којем се реализује *сценска радња*. Сценски простор или позорница „може бити простор посебно прављен за сценско извођење, или било који простор адаптиран за потребе сценског извођења, или за који аутори оваквог догађаја сматрају да је адекватан. Може да буде отворен простор: амфитеатар, трг, улица, део шуме, ливаде и сл. или затворен простор: позоришна сцена, концертна бина, спортска дворана, фабричка хала, стан“ (Исто). У првом значењу, дакле, термин *сцена* обухвата различите локације или места која се могу углавном сврстати у јавна.⁵

² У појмовнику модерне и постмодерне ликовне уметности и теорије после 1950. године аутор Мишко Шуваковић наводи коришћење термина *сцена* у оквиру формулације *сцене језика*, које подразумевају „метафоричне сцене на којима се приказују улога, значење и смисао лингвистичких и семиотичких језика у ликовним и визуелним уметностима“ (Шуваковић 1999: 300). Аутор, дакле, у различитим медијима (сликарству, скулптури, фотографији, филму, перформансу, амбијенталној уметности или видео-уметности) посматра њихове структуралне односе попут структуре језика, односно, подређене језичким законима. Језик као *сцена* појављује се и у филозофским расправама, на пример, Жака Дерида, у психоаналитичким наративима, на пример, Сигмунда Фројда и Жака Лакана, и у књижевности (Исто), што изузетно проширује значење овог термина. У овом раду, међутим, с обзиром на разматрање сценског приказивања традиционалне игре и музике у оквиру позоришног контекста, неће бити разматран појам *сцене* у наведеним дискурсима, већ ће тежиште бити постављено на значења термина *сцена* у театролошком и етнокореолошком дискурсу.

³ Према позоришном речнику француског аутора Патриса Пависа (Patrice Pavis), у старогрчком позоришту *скене* је била дрвена зграда или шатор, саграђена иза *оркестре*, површине на којој су стајали глумци. *Оркестра* је, дакле, повезивала позорницу, где је извођена игра, са салом. *Скене*, *оркестра* и *театрон* су била три основна елемента грчке представе. *Скене* је касније подигнут у висину, јер је представљао извођачки простор предвиђен за богове и јунаке, а испред је постављен *ипросценијум*, архитектурно здање, које је претходник зиданог pročеља из ког је касније развијен простор испред позорнице (Pavis 1997: 488).

⁴ Према *Речник позоришних термина*, <<http://beogradskaka5anija.cyberfreeforum.com>>. 22. 8. 2012.

⁵ Раздвајање јавног и приватног простора односно места у плесу представља једну од интригантних тема у вези са просторном компонентом у етнокореологији. Овој проблематици

Друго значење речи *сцена* односи се на наративни садржај и подразумева мању, заокружену целину, односно део призора у драми.⁶ Поред поменутих два значења, приликом превођења речи *сцена* на стране језике (енглески, чешки, руски, француски, бугарски), јавља се још једно значење, у смислу *фазе* или *ејџаје*, и у вези је са претходно поменутих наративним садржајем.

Без обзира на то што се експлицитно најчешће не образлаже, под термином *сцена* се углавном подразумева позорница,⁷ односно *сйецифичан йросйор* или *месйо* на којем се реализује одређена радња. Реч *йозорница* је старословенског порекла, као и други елементи „folklor-nog teatra“ (Кићовић, према LAZIĆ 2003: 52) и „usmene narodne režije“ (Чубелић, према LAZIĆ 2003: 59).

Давне 1893. године, када је написана прва самостална студија о драмском стваралаштву под називом „Народно глумовање“, њен аутор, зачетник српске театрологије Лаза Костић,⁸ није ни слутио да ће термин *йеатйар*, у истом значењу у којем га је користио у свом раду, бити замењен почетком XX века појмом *сцена*. Кроз реченицу „писмени људи који су гледали велике театре, гдје глумци – умјетници приказују дјела научних писаца“ (Костић 1962: 335), јасно се може уочити да је под термином *йеатйар* подразумевао, осим архитектонског здања, и позоришно дело које се у њему приказује. За Костића је театар уметност, односно, стваралачки (ауторски) процес и резултат тог процеса, као супротност фолклору, који је природна појава коју ствара анониман стваралац, што потврђује овом реченицом: „Folklore и театар то је *contradictio in adjecto*“ (Исто). Његова промишљања кључна су и за разумевање *сценске народне игре* која егзистира на нивоу театра, а истовремено као супротност традиционалној народној игри из (некадашњег) сеоског контекста.

је до сада посвећено неколико зборника Радне групе за етнокореологију међународног удружења за традиционалну музику ICTM, као и пројеката (вид. Вакла 2014: 205–217).

⁶ У вези с тим, у филмској уметности, сцена примарно подразумева наративни садржај, док простор представља само један његов део. У *Leksikonu filmskih i televizijskih pojmova* наводи се да је сцена у филму „veća narativna celina sastavljena od najmanje dva kadra, a češće većeg broja kadrova, u kojoj je uspostavljeno dijegetičko jedinstvo radnje, prostora i vremena. U sebi može da sadrži samo jedan jedinstven prostor (objekat), na primer, scena u restoranu, u spavaćoj sobi, u parku, ali često može imati i više različitih prostora (dva ili više objekata) u kojima se radnja odigrava u kontinuitetu“ (2002). Осим тога, у позоришној литератури су народне или друштвене игре (са драмским елементима, посебним учесницима, орским играма и музиком, извођене за време одређених празника) називане „малим“ сценама (LAZIĆ 2003: 53).

⁷ Према Кићовићевој лексичкој анализи, старословенска реч *йозор* долази од глагола *йозрейти*, а то значи ‘видети, угледати, погледати’. Из ње изведена реч – *йозорищйе* – настала је истим типом творбе као и *иџрищйе*, која је означавала место где се изводила игра (LAZIĆ 2003: 53).

⁸ Лаза Костић (1841–1910) је био српски књижевник, песник, новинар, драмски писац и естетичар.

Иако се термин *сцена* везује углавном за просторну компоненту, физички присутну, придев *сценски* користи се углавном описно и то у неколико различитих варијаната, а самим тим и значења. Да поменемо једну од првих и кључних студија о позоришној уметности под називом *Osnovni problemi režije* редитеља и позоришног критичара Хуга Клајна, која је први пут објављена 1951. године. У овој студији је реч *сценско* употребљена у неколико различитих формулација, на пример: *конкретна сценска радња* (КЛАЈН 1995: 157), *сценско и живојно* (Исто: 158), *масовне сцене* (Исто: 226) и *обликовање видљивој сценској простора* (Исто: 234–235). Наведене формулације налазе се у другом поглављу под називом „Rad sa glumcima“ и у трећем „Kompozicija predstave“, чиме Клајн усмерава употребу појма *сценско* на извођачки и на стваралачки процес. Под *сценском радњом* аутор подразумева „деланје glumca u fiktivnim datim okolnostima“ који су супротни животним (Исто: 158). Оно што према Клајну радњу чини *сценском*, може се свести на три елемента: (1) видљивост и чујност за позоришну публику, (2) временска, просторна и садржајна сажетост и (3) повезаност са целином представе чији је саставни део (Исто: 159), чиме аутор упућује такође на начине обликовања радње и њеног извођења. У оквиру поглавља „Oblikovanje vidljivog scenskog prostora“ Клајн раздваја три врсте сценског простора, називајући их *сценама: подељена, симулирана и вишеструка* или *мултилокуларна сцена* (Исто: 235–236), чиме указује на различите начине вођења радње, односно, збивања у сценском простору.

Осим поменутих формулација, у нашој театрологији је појам сценског коришћен и у другим „комбинацијама“,⁹ али њихово значење најчешће превазилази границе физичке просторности и улази у домene стваралачког и извођачког процеса у позоришној уметности (уп. Беловић 1994; МИСАИЛОВИЋ 2000; LAZIĆ 2003; МАРЈАНОВИЋ 2006). Према француском театрологу Патрису Павису, значења термина *сцена* су се кроз историју непрестано ширила: на позоришну сценографију, извођачку површину, место догађаја, на временски сегмент радње или

⁹ Формулације редитеља Мирослава Беловића у контексту сценског: *сценска лаж* (Беловић 1994: 22), *смисао сцене, распоред на сцени* (Исто: 141), *сценски садржај, сценски облици, сценска изразитост, сценски живој* (Исто: 177), *сценска игра* (Исто: 191). Позоришни редитељ, драматург и теоретичар Миленко Мисаиловић издваја следеће синтагме: *позоришно-сценска акција* (МИСАИЛОВИЋ 2000: 9), *сценски језик* (Исто: 15), *сценска делатност* (Исто: 87–88), *сценска драматургија* (Исто: 94), *сценска естетика* (Исто: 97), *сценско изражавање, сценски ликови* (Исто: 149), *сценско трајање лика* (Исто: 272), *колективно сценско биће* (Исто: 183), *сценске вредности* (Исто: 196), *сценски простор*, у оквиру којег раздваја облике и структуру *сценског простора* (Исто: 203); уводи и формулацију *универзализација сценског израза, сценично и несценично* (Исто: 277); *сценска извођачка структура* (Исто: 279).

акта, и најзад, и на метафорички смисао бруталног и спектакуларног догађаја (у смислу „направити неке сцену“) (Pavis 1997: 488). *Сценска уметност*, ипак, постаје предмет научне дисциплине театрологије, а *сценско дело* објекат позоришта (Lazić 2003: 64). Уметност новог доба, *сценска уметност*, интердисциплинарна је, а њен творац је модерни редитељ (Исто: 59). Сходно томе, сценска дела која су базирана на елементима традиционалне игре (и музике) и приказана у различитим сценским формама, као што је, на пример, *кореографија народне игре*,¹⁰ имају такође карактеристике сценског дела, те с једне стране, припадају пољу театрологије, а с друге, подручјима етнокореологије и етномузикологије.

*

Проблематика *сценског* у етнокореолошким и етномузиколошким наративима запажена је, најпре, код наших истраживача народне игре и музике, али она је била предмет промишљања и неколицине истраживача са простора некадашње Југославије, као и других источноевропских и западноевропских истраживача и научника. Осим примарне употребе термина *сцена* који се односи на просторну компоненту, различити аутори су, неконзистентно и фрагментарно, приступали тумачењима сценског приказивања традиционалног плеса, односно, народне игре и музике за игру.

Утемељивачи српске етнокореологије као академске научне дисциплине,¹¹ сестре Љубица и Даница Јанковић су, поред примарног научног усредсређења на сеоску традиционалну игру, проблематици *сценског* посветиле једно поглавље у петој књизи *Народне игре*, под називом „Постављање и режија народних игара. Врсте примењених игара“ (Јанковић 1949: 63–75). Термине *сцена* и *сценско* користиле су у оквиру различитих формулација, на пример: *сценско ђосџављање народних игара*, *сценска ђримена народних игара*, *сценско ђосџављање уметничке игре надахнуће народним сџиловима*, *уметничко сценско ђримењена игра*, *џозориџне и концерџне сцене*, *сценско извођење наших народних и ђримењених игара*, *сценско искусџво*. Наведене формулације у неизмењеном облику примењују и у каснијим радовима, на пример, у оквиру поглавља „Чишћење народних игара“ у шестој књизи *Народне игре* (Јанковић 1951: 5–12).

¹⁰ *Кореографија народне игре* (КНИ) дефинисана је као уметност компоновања, стварања и обједињавања народних игара уз музику у складну уметничку целину. Појам је осмислила и концептуализовала ауторка овог текста. Опширније о томе у: Бајић Стојиљковић 2016: 153–166.

¹¹ О доприносу Љубице и Данице Јанковић установљењу етнокореологије у Србији као академске научне дисциплине опширније је писала Селена Ракочевић (Rakočević 2014).

Разноврсном употребом ових термина Јанковићеве су означавале најпре специфичан простор (позорницу), потом, начин стварања, који је функционално детерминисан, затим, начин извођења, и, најзад, врсту искуства које се стиче постављањем игара на сцену. Иако се нису бавиле сценским приказивањем народних игара, ни теоријски, ни практично, увиделе су, ипак, да је то сложен задатак. Овај процес рада су објасниле на следећи начин:

Питање сценског постављања народних игара у вези са режијом стварно је много сложеније него што на први поглед изгледа. Како ће се игра сценски поставити и изводити зависи, прво, од врсте комада за који се узима; друго, од техничких средстава којима се кореограф служи; и треће, од тежње коју жели да оствари (Јанковић 1949: 65).

Према до сада наведеном, врло се јасно може уочити да су Љубица и Даница Јанковић термине *сцена* и *сценско* везивале за уметност, уметничко бављење народном игром, чији је продукт, дакле, уметничко дело. У складу с тим, и самог ствараоца кореографије именовале су „уметник кореограф“ (Јанковић 1951: 10) или „редитељ кореограф“ (Исто 1949: 69), чиме су заправо желеле да укажу на значај професије кореографа, односно, кореографског „заната“, попут позоришног редитеља у домену театрологије.

У раду *Традиционално иџрачко наслеђе и савременост*, етнокореолог Оливера Младеновић наводи многе промене које уочава на подручју савремене сценске народне игре и музике у Србији (Младеновић 1974: 245–250). Период 1970-их година Младеновићева одређује као почетак „сценске уметности на темељима традиционалне народне игре“ (Исто: 249), а истовремено наводи да се та уметност „мора развијати по специфичним законима сцене“ (Исто). Покушавајући да именује новонастале сценске облике, које сврстава под уметничка дела, Младеновићева наводи формулацију *сценска народна иџра*, иако није сасвим сигурна о примењивости овог термина (Исто: 249–250).¹²

Ми данас стварно присуствујемо првим, али тек првим почецима сценске уметности на темељима традиционалне народне игре разних наших крајева, разних етничких група, па и разних епоха, и та се уметност мора развијати по специфичним законима сцене, у чему знатна улога припада кореографу као уметнику ствараоцу (под условом да одиста има талента и знања за то), али се не сме потцењивати ни улога публике као конзумента. У тим новим условима неминовно ће се сценска народна игра (нисам сигурна да ће се тако звати) удаљити од оне

¹² Формулација *сценска народна иџра* налази адекватан превод и употребу на енглеском језику код неколицине истраживача као *staged folk dance* (нпр. FELDOLDI 2002: 115) или *folk staged dance* (NAHACHEWSKY 2012: 39).

спонтане, неконтролисане игре народних маса, која и даље остаје саставни део друштвених и породичних скупова и развија се у специфичним условима своје средине, градске и сеоске подједнако (Младеновић 1974: 249–250).

Иако се није бавила сценским приказивањем народних игара у пракси, као ни сестре Јанковић, Оливера Младеновић дала је вредна запажања у том правцу и допринела је почецима развоја српског државног ансамбла „Коло“, у којем је од оснивања деловала као стручни сарадник (КАТАЛОГ 2008: 19).

Веома свесна сценског начина стварања, извођења и приказивања била је Олга Сковран, први директор и кореограф ансамбла „Коло“ у Београду. У раду *Сценска примена народних игара у ансамблу „Коло“*, у којем је веома суверено користила термине *сцена* и *сценско*, дала је вредна запажања и искуства након непуних двадесет година од оснивања овог ансамбла (Сковран 1965: 431–464).

Проблематику сцене дотакао је етнолог Слободан Зечевић у приручнику за аматерске групе под називом *Српске народне игре* (Зечевић 1981), у оквиру поглавља „Обрада народних игара“. За означавање простора Зечевић користи (готово) искључиво реч *позорница*, те у оквиру формулације *посредовање народних игара на позорницу* раздваја два начина обраде. Први подразумева обраду народних игара са гледишта простора и форме – што назива *сценском обрадом*, а други развијање и комбиновање самих елемената игре – што назива *суштинском обрадом* (Исто: 47), при чему подразумева првенствено обраду елемената кинетичке димензије игре.

Сценску обраду народних игара дефинише као младу грану уметности која „има услове за пуни развој“ (Исто: 49). Ипак, остаје недоследан у примени термина *сцена* и *позорница*, будући да у последњим редовима (свесно или несвесно) позорницу замењује сценом кроз формулацију *обрада народних игара за сцену* (Исто: 49).

Вођена другачијом терминологијом, Оливера Васић, професор етнологије и етнокореологије на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду (од 1990. до 2014. године), у својим научним радовима није користила термине који се односе на *сцену*, те се ни у радовима студената не наилази на оне посвећене овој проблематици. У савременој српској етнокореологији, међутим, почевши од 2006. године, његова употреба је иницирана радовима студената етномузикологије (Балић Стојиљковић 2016: 153).

У поглављу „Problemi očuvanja i revitalizacije tradicionalne narodne igre“ у књизи под називом *Igra*, Драгослав Џацевић употребљава термин *сцена* у оквиру формулације *преношење народних игара на сцену*, под којом подразумева просторну димензију (DŽADŽEVIĆ 2005: 183), али

говори и о *есѿейским и ѿехничким законима сцене*, које у тексту детаљније не образлаже (Исто: 185).

Генерално, српски аутори – некадашњи и садашњи – описују сцену или сценски простор као „нови“ простор који имају одређена „правила“, која се морају поштовати приликом преношења традиционалне игре и музике на сцену. Међутим, аутори не објашњавају шта се подразумева под обрадом, уметничким приступом и често помињаним *законима сцене*.

У периоду од 1960-их до 1980-их година многи аутори са простора некадашње Југославије активно су се бавили проблематиком сценске примене, окупљени, пре свега, око питања тзв. фолклоризма, односно, испољавања традиције у новим условима јавног приказивања, наглашавајући везу са аутентичним традиционалним облицима као „добар приступ“ приказивања, док би сваку промену именовали лошим приступом или кичем (вид. IVANČAN 1964a; 1964b; 1965; АНТОНИЈЕВИЋ 1968; ГОЛКОВИЋ 1987). Као што Ана Хофман истиче, у научном смислу „scenska prezentacija se doživljava problematično“ због тога што је концепт сцене представљен „kao prostor standardizacije, pročišćenosti i homogenizacije, pri čemu dominiraju striktna pravila i obrasci“ (HOFFMAN 2010: 120–121).¹³ Потребно је истаћи да је свеукупна истраживачка делатност етнокореолога, етномузиколога, етнографа и плесних истраживача у поменутих годинама била, пре свега, усмерена ка записивању и описивању традиционалних, углавном сеоских облика игара и музике, те је питање стваралачког процеса у датим околностима подвргавано искључиво упоређивању сценског приказа са фиксним записима игре и музике.¹⁴

У приручнику за руководиоце фолклорних група под називом *Folklor i scena* хрватски истраживач и кореограф народних игара Иван Иванчан употребио је термин *сцена* у самом наслову приручника, као и у поглављу „Problemi scenske primjene folklor“ (IVANČAN 1971: 6). Кроз следеће фразе које користи: „фолклор на сцени свакодневна је појава“, „до које се мјере фолклор може примјењивати на сцени“ (Исто); „сценска примјена фолклора“ (Исто: 18), може бити закључено да сцену везује за специфичан простор, односно, „suvremenu pozornicu“ на којој треба да се прикаже нешто вредно, не само са историјске већ и са естетске стране (Исто: 93). Иванчан користи и синтагме „сценско приказивање“ и „сценска обрада“, које повезује са стилизацијом (Исто: 112). Сматрао

¹³ У том контексту, требало би указати на XXXI Конгрес Савеза фолклориста Југославије, одржан у Радовишу 1984. године, на којем је неколико аутора критички разматрало проблематику прилагођавања традиционалних (пре свега инструменталних и вокалних) облика сценском извођењу.

¹⁴ Фиксни запис или фиксна грађа подразумева забележене облике традиционалне игре и музике са терена у виду дескриптивних, нотних, аудио или видео-записа (Балић 2006: 34).

је да је услов за бављење сценским стваралаштвом познавање кореографског заната, односно, према његовим речима, „*zanatske sprema koreografa*“, коју је описао на следећи начин: „То је онај фактор у кореографском послу без којег је немогуће бавити се сценском примјеном народних уметничких традиција и први предуслов оним тко се жели бавити примјеном фолклора на сцени“ (Исто: 119). Дакле, Иванчанов однос према терминологији одредници *сцена* првенствено упућује на просторну димензију која, како је речено, има одређене законитости. У поменутом приручнику Иванчан је на десетак страна разрадио одређене законе сцене и композиције (принципе динамике, равнотеже, сценске перспективе и контраста) (Исто: 119–130). Иван Иванчан је до данашњег дана једини кореограф са простора некадашње Југославије који је објавио, иако скромну, ипак веома значајну студију о фолклорном кореографском стваралаштву и представио основне елементе структуре кореографског дела.

Две деценије касније, питање сценског, у смислу приказаног на позорници, подвргнуто је и критичком промишљању оних који га процењују и вреднују. У том контексту издвајамо радове Твртка Зебеца, хрватског етнокореолога, који је путем формулација „*scenska prezentacija folklornog plesa, pjesme, nošnje i igre*“ (ЗЕБЕЦ 2002: 93), „*scensko prikazivanje folklorne glazbe*“ (Исто: 95) и „*scensko folklorno prikazivanje*“ (ЗЕБЕЦ 2006: 170), нагласио проблем стваралаштва и улогу сценског критичара у оцењивању сценских дела (Исто). Његова промишљања померају границе у разумевању сценског приказа и продубљују проблематику стваралаштва, прецизније, исправног начина приказивања традиционалне игре и музике на сцени (уп. СЕРИВАШИЋ 2003: 244), условљеног преиспитивањем историјских чињеница и процеса у развоју сеоске игре и музике, али и као друштвени, културни и уметнички феномен (SREMAC 2010: 14).

Аутори у Источној и Западној Европи који су терминологију развијали на матерњим језицима, користили су термине *сцена* за просторно одређење и *сценско* у контексту примене народне игре и музике на позорници, као сценску уметност (на пример, LOPUCHOV 1984: 5; NOSÁL' 1984: 11; АБРАШЕВ 1989: 71; ИВАНОВА-НАЙБЕРГ 2011: 372–373). У подједнаком значењу ове речи, у радовима етнокореолога писаним на енглеском језику коришћени су термини *stage (сцена)* и *staging* (у преводу на српском језику предложена је синтагма *сценско приказивање*).¹⁵ Иако их аутори додатно не објашњавају, подразумевајући, претпостављамо, њихову адекватну интерпретацију, њихова разноврсна употреба у оквиру различитих концепата указује, ипак, на различита значења,

¹⁵ О ауторима који су писали на енглеском језику вид. опширније у: Балић Стоиљковић 2016: 30–36.

односно, различите сфере разумевања *сценског*. Генерално закључивање или претпоставка о разноврсној употреби ових термина креће се у широком дијапазону: од описивања просторне димензије, преко објашњавања садржаја, односно, репертоара који се изводи на сцени, процесима обраде, до препознавања специфичног начина извођења народних игара на сцени.

Требало би такође напоменути често коришћене формулације из музичке праксе, попут *музичка сцена*, *оперска сцена*, *етно-сцена*, *world music сцена* и томе слично, које такође нису дефинисане искључиво просторном компонентом, а потпадају под категорију сценских уметности. У том контексту, бугарски фолклориста Тодор Цицев сцену описује као уопштену слику „савременог друштвено-културног подијума, као уметнички простор у којем се дела нашег фолклорног наслеђа приказују, представљају и пропагирају“, и „када говоримо о сцени, мислимо на специфичне савремене услове, принципе и законитости по којима се репродукују и распростиру уметничка дела. Зато местима где се остварују сценска извођења додајемо и радио-микрофон, телевизијски студио и простор вашарских свечаности“ (Джиджев 1997: 428). Свестан вишеструког значења појма сцена, Цицев истиче савремену појавност традиционалних облика игре и музике у контекстуалном смислу, што потврђује речима „тотално сценско манифестовање нашег изворног фолклорног наслеђа“ (Исто: 429). Цицев, дакле, сцену тумачи шире, указујући на савремене услове у којима се репродукују фолклорна дела.

Врло умрежена значења појмова *сцена* и *сценско* у театролошком и етнокореолошком дискурсу, у којем тек треба да добију адекватну примену, сугеришу на четири могућности њиховог сагледавања:

1. са перспективе просторне димензије (*где се приказује?*),
2. стваралачке активности и/или репертоарске политике (*шта се приказује и због чега?*),
3. извођачке делатности (*како се приказује?*), и
4. јавног приказивања (*коме се приказује?*).

Сценска народна игра, дакле, не подразумева само извођење народних игара на сцени, као специфичном издвојеном простору, већ читав систем различитих активности у процесу стварања сценског дела (са осмишљеним концептом рада, јасном идејом, специфичним кореографско-композиционим захватима на кинетичким и просторним нивоима игре и њене музичке обраде) и његовог извођења (од припреме играча до поставке сценског дела уз сугерисање на специфично *сценско* понашање). Појмовима *сцена* и *сценско* обухваћене су, тако, сложене и вишезначне категорије.

У овом контексту важно је истаћи чињеницу да не може свако извођење на позорници бити означено као *сценско* – на пример, извођење игара и музике од стране сеоских група или појединаца – без обзира на њихово јавно приказивање и извођење на сцени/позорници. У њиховом приказу кључно недостаје стваралачки процес који би био посебно креиран за сцену (са ауторским кореографско-композиционим захватима) и извођење које би подразумевало методику рада и техничку припрему играча у правцу сценског израза.¹⁶ С друге стране, међутим, како сеоске групе, формиране у Србији и широм некадашње Југославије још средином 1930-их година, представљају својеврсне претече послератних и савремених сценских манифестација и описујемо их као „*модел за приказивање сеоске музике и игре ван њиховог контекста*“ (Балић 2006: 9), њихова појава на сцени ипак одаје обресе једног рудиментарног сценског приказа. *Сценско*, у правом смислу речи, биће развијано тек у послератном периоду са активношћу сеоских и градских КУД-ова и професионалних ансамбала Југославије.

Поред концептуализованог појма *сцене*, односно, *сценског*, у синтагми *сценска народна ига* потребно је оправдати и коришећење синтагме „народна игра“. Њено генерално дефинисање подразумева игру која припада домену прошлости, углавном сеоској пракси, али и традиционалној градској. У етнокореолошким наративима у Србији присутни су и други термини: у радовима старијих аутора најчешће *орска ига*, *фолклорна ига*, а у новијим етнокореолошко-етномузиколошким радовима *традиционална ига*, *ига уз музику*, *традиционални њлес*. Синтагму *народна ига* су, поред осталих истраживача, употребљавале и сестре Љубица и Даница Јанковић, а јавља се и у радовима савремених страних аутора у оквиру често коришћене синтагме истог значења на енглеском језику, *folk dance*. Не оповргавајући савремена етнокореолошка феноменолошка проучавања, у овом контексту је ипак примењена синтагма „народна игра“ јер је феномен сценске транспозиције народне игре створен у периоду када је синтагма „народна игра“ била у доминантној употреби.

Почевши од првих деценија XX века, *сценска народна ига* развијана је у Србији врло постепено. Услед различитих (углавном повољних) друштвено-историјских околности, реализована је кроз најмање три различита вида, а то су:

– **Сценски приказ:** садржи мањи број сеоских игара уз музичку пратњу (које могу бити повезане у сплет), без сценски развијене простор-

¹⁶ Слажемо се са речима Ане Хофман, која разматра праксу приказивања сеоских група на сцени као реконструкцију, а не као реалан, аутентичан догађај (Хофман 2010: 132), али њихово приказивање као такво, ипак, не може бити одређено као *сценско*, будући да сама транспозиција на нивоу локативне димензије није довољан критеријум за одређење сценског.

не димензије. Извођачи могу бити сеоске групе, аматери или професионални играчи. Примери: прикази игара у оквиру емисије *Шљивик* (РТС, 2012), сусрети сеоских група, примери са концерта ансамбла „Коло“,¹⁷ и томе слично. Трајање: 2–3 минута.

– **Кореографија народне игре (КНИ)**: заокружено плесно-музичко дело под којим се подразумева обрада на просторном и кинетичком плану. У оквиру КНИ, осим игре и музике, може бити обухваћен и одређени драмски садржај (сегменти обичаја, одређене радње, глума), кроз приказ традиционалног костима, уз примену светлосних ефеката, адекватност сценографије итд. Изводе их и професионалне и аматерске фолклорне групе различитих узраста. То су комплексније форме, у трајању од 2 до 15 минута.

– **Сценско-музички програм**: тематски заокружени целовечерњи програм у извођењу, најчешће, професионалних, али и полупрофесионалних и аматерских фолклорних ансамбала (код нас, на пример, ансамбла „Коло“,¹⁸ ФА „Вила“, СКУД-а „Железничар“ из Новог Сада,¹⁹ а као узоран пример може послужити словачки ансамбл *Poddukelsky umelecky Ľudovy súbor* из Прешова²⁰). Представља својеврсно плесно позориште, има разрађен сценарио, режију, сценографију, костимографију и сл. Кореографија је овде један сегмент. Програми су као позоришни комади у трајању од сат и више времена.

Иако се појам *сценска народна игра* до сада углавном није употребљавао у вернакуларном контексту (међу фолклорним играчима, уметничким руководиоцима и њиховим менторима, ауторима кореографије народне игре и др.), као ни у стручно-научној сфери, његово промовисање као обједињујуће термилошке одреднице за сва сценска остварења у чијој основи јесте народна игра у садејству са музиком, чини се веома значајним, нарочито због тога што за ову врсту сценског

¹⁷ Примери извођења ансамбла „Коло“: „Слике из народног живота“ (ансамбл „Коло“, ДВД), „Игра је, коло је“ (КАТАЛОГ 2008: 33).

¹⁸ У каталогу ансамбла „Коло“ забележено је да су такви целовечерњи програми са заокруженом тематиком започети 1986. године, а именовани су као „посебни сценско-музички прикази као интегрална дела“ (КАТАЛОГ 2008: 32–33). Издвојени су следећи називи: „Корени“ (пролог, паганство, хришћанство, ропство, сеобе, поновно рађање, свадба, епилог), „Бал у Београду“ (како су се забављали стари Београђани), „На почетку беше ритам“ (приказ са пантомимом и мимичком игром), „Голгота и васкрс Србије“ (Исто).

¹⁹ Програм под називом „Сети се, роде, својих великана“, тзв. гала концерт поводом 150 година од рођења Николе Тесле, изведен је 5. 11. 2006. године у малој дворани ЈПСПЦ Војводина у Новом Саду. Иако су на њему представљене кореографије фолклорних ансамбала различитих узраста, међу собом неповезаних према приказу географских области, сценарио у вођењу приче између кореографија чинио је везу у целокупном програму, као што је записано на ДВД издању: „У ова 2 часа, Никола Тесла ће вас заједно са девојчицом Поли провести кроз све крајеве нашег завичаја, чије игре, песме, обичаје и композиције изводе чланови ФА ВИЛА“ (ФА „Вила“, ДВД 2006).

²⁰ <http://www.puls-slovakia.sk>

стваралаштва, које има дугу традицију, до сада нисмо имали адекватну одредницу. Њеној даљој употреби и развоју допринеће и нови студијски програм Сценска народна игра покренут на Институту за уметничку игру у Београду од школске 2017/2018. године, који је намењен едукацији у областима кореографије, педагогије и професионалног извођења народне игре. Ово је уједно први академски високошколски образовни програм у дугој историји сценске народне игре у Србији.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АБРАШЕВ, Георги. *Въпроси на хореографската теория*. София: Наука и изкуство, 1989.
- БАЈИЋ, Весна. *Од оригиналног записа традиционалне музике и игре ка преради, обради и композицији (музичко и играчко наслеђе у културно-уметничким друштвима и образовним институцијама у Србији)*. Дипломски рад у рукопису. Београд: Катедра за етномузикологију, Факултет музичке уметности, 2006.
- БАЈИЋ Стојиљковић, Весна. „Теоријско-концептуалне поставке просторне композиције кореографије народне игре (на примеру кореографије *Игре из Србије* Олге Сковран).“ *Дани Владе С. Милошевића*. Ур. Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука – Академија наука и уметности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2014, 406–425.
- БАЈИЋ Стојиљковић, Весна. *(Ре)дефинисање струкуларних, драматуржких и естетских аспеката у сценском приказивању традиционалне игре и музике за игру у Србији*. Научни докторски рад у рукопису. Београд: Катедра за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду, 2016.
- БЕЛОВИЋ, Мирослав. *Уметност позоришне режије*. Београд: Универзитет уметности у Београду – Завод за уџбенике и наставна средства Београд, 1994.
- ГОЛКОВИЋ, Андријана. „Музички фолклор и музички фолклоризам – прилог дискусијама.“ У: *Фолклор и његова уметничка транспозиција*. Београд: Факултет музичке уметности, 1987, 37–47.
- ЗАКИЋ, Мирјана. „Контекст – конситуација – текст.“ *Дани Владе Милошевића*. Ур. Димитрије Големовић. Бања Лука: Академија уметности Бања Лука – Музиколошко друштво Републике Српске, 2008, 215–227.
- ЗБОРНИК од XXXI конгрес на Сојузот на здруженијата на фолклористите на Југославија* (Радовиш 1984). Скопје: Сајуз на здруженијата на фолклористите на Македонија.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Српске народне игре*, приручник за аматерске групе. II издање. Београд: Савез аматера Србије, 1981.
- ИВАНОВА-НАЙБЕРГ, Даниела. *Съставът за народни танци като културно явление в България*. София: Марс 09, 2011.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица, Даница Јанковић. *Народне игре*. Књига V. Београд: Просвета, 1949.
- ЈАНКОВИЋ, Љубица, Даница Јанковић. *Народне игре*. Књига VI. Београд: Просвета, 1951.
- КАТАЛОГ*. Национални ансамбл Коло. Београд, 2008.
- КОСТИЋ, Лаза. „Народно глумовање.“ У: *Одабрана дела II*. Нови Сад: Матица српска, 1972, 331–347.
- МАРЈАНОВИЋ, Петар. *Записи театаролога*. Нови Сад: Стеријино позорје, 2006.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. „Традиционално играчко наслеђе и савременост.“ у: *Етнолошко проучавање савремених промена у народној култури*. Посебна издања 15. Београд: Етнографски институт САНУ, 1974, 245–251.
- СКОВРАН, Олга. „Сценска примена народних игара у ансамблу ‘Коло’.“ *Годишњак града Београда* књ. XI–XII (1965): 431–464.
- ДЖИДЖЕВ, Тодор. „Савремени професионализам у интерпретацији и оживљавање фолклорног музичког наслеђа.“ У: *Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 428–431.

- ANTONIJEVIĆ, Dragoslav. „Borba protiv folklorizma jedan od uslova stvaralačkom razvitku savremenog folklor.“ *Zbornik radova XII kongresa SUFJ*. Ljubljana: Udruženje folklorista Slovenije, 1968, 61–65.
- BAKKA, Egil, Gediminas Karoblis, Siri Mæland, Marit Stranden. „How performer-spectator relationship affects private and public place distinction.“ U: IVANCICH DUNIN, Elsie, Catherine E. Foley (ed.). *Dance, Place, Festival: 27th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology*. Limerick: The Irish World Academy of Music – Dance, University of Limerick, Ireland, ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2014, 205–217.
- CERIBAŠIĆ, Naila. *Hrvatsko, seljačko, starinsko i domaće: povijest i etnografija javne prakse narodne glazbe u Hrvatskoj*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku, 2003.
- DŽADŽEVIĆ, Dragoslav. *Igra*. Novi Sad: Prometej, 2005.
- FELFÖLDI, László. „Authenticity and Culture.“ *Authenticity – Whose Tradition?*. Ed. by László Felföldi and Theresa J. Buckland. Budapest: European Folklore Institute, 2002, 110–129.
- HOFMAN, Ana. „Socialist stage: politics of place in musical performance.“ *New Sound* 36 (2010): 120–134.
- IVANČAN, Ivan. „Dva tečaja narodnih plesova.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 2/1 (1964a): 233.
- IVANČAN, Ivan. „Narodna umjetnost na radiju, televiziji i gramafonskim pločama.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 3/1 (1964b), 165–170.
- IVANČAN, Ivan. „Festivalske priredbe godine 1964.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 3/1 (1965): 244–246.
- IVANČAN, Ivan. *Folklor i scena. Priručnik za rukovodioce folklornih skupina*. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske, 1971.
- KLAJN, Hugo. *Osnovni problemi režije*. Treće izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1995.
- LAZIĆ, Radoslav. *Umetnost rediteljstva. Uvod u teoriju režije*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2003.
- LOPUCHOV, Fiodor Vasiljevič. *Úprimné o choreografii* (preklad vybraných kapitol). Bratislava: Vysoká škola múzických umení v Bratislavi, Hudobná fakulta, 1984.
- MISAILOVIĆ, Milenko. *Kreativna dramaturgija. Uvod u filozofiju pozorišne umetnosti*. Tom II. Novi Sad – Užice: Sterijino pozorje – Prometej – Kadinjača, 2000.
- NAHACHEWSKY, Andriy. *Ukrainian Dance, A cross-cultural approach*. Jefferson – North Carolina – London: McFarland – Company, 2012.
- NOSÁL', Štefan. *Choreografia l'udového tanca*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984.
- PAVIS, Patrice. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 1997, 124.
- RAKOČEVIĆ, Selena. „Contribution of Ljubica and Danica Janković to Establishment of Ethnochoreology in Serbia as an Academic Scholarly Discipline.“ *Музикологія* 17 (2014): 219–244.
- SREMAC, Stjepan. *Povijest i praksa scenske primjene folklornog plesa u Hrvata*. Zagreb: Biblioteka Etnografija, 2010.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, Novi Sad: Prometej, 1999.
- LEKSIKON filmskih i televizijskih pojmova, pojam Scena. CD-ROM. Ur. Marko Babac. Univerzitet umetnosti Beograd, 2002.
- ZEBEC, Tvrtko. „Izazovi primijenjene folkloristike i etnologije.“ *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 39/2 (2002): 93–110.
- ZEBEC, Tvrtko. „Etnokoreolog na terenu: kontinuitet istraživanja i dileme primjene.“ U: ČAPO ŽMEGAČ, Jasna, Valentina Gulin Zrnić, Goran Pavel Šantek (ur.). *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja*. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku – Naklada Jesenski i Turk, 2006, 167–190.

Vesna C. Bajić Stojiljković

STAGE FOLK DANCE – CONCEPTUALIZATION OF THE TERM IN ETHNOCHOREOLOGY

Summary

In the mid-1930s, when for the first time in Serbia folk dance was presented as an independent form by village dancers, but also by students of Maga Magazinović's school in Belgrade, it could not have been even assumed that the next decades would be a very intensive period for performing arts in our country. It was depreciated and criticized by the experts of that time, but also praised and accepted by both domestic and foreign audience. This phenomenon, called *stage folk dance*, is conceptualized thanks to fundamental ethnotheatrical and ethnochoreological doctoral dissertation research by the author. Terms *stage* and *staging* are examined not only in spatial context, but as a system of various activities in the process of creating a stage work (with a clear concept of creation, specific choreographic and compositional interventions on the kinetic and spatial levels of the dance and its music processing) and its performance (from the preparation of the dancers to the setting of the stage work, and suggesting a specific stage behavior). The concepts of *stage* and *staging* are, therefore, complex and multifaceted categories.

The rather interlaced meanings of the concepts of *stage* and *staging* in the theatrical and ethnochoreological discourse, in which they still need to be adequately applied, suggest four possible ways of their perception:

1. From the perspective of the spatial dimension (*where* it is performed),
2. Creative activities and/or repertoire policies (*what* is performed and *why*),
3. Performing activities (*how* it is performed), and
4. Public performing (*to whom* it is performed).

Keywords: stage, staging, folk dance, stage folk dance, theaterology, ethnochoreology, Serbia.

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Нова академија уметности у Београду*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СЕМИОТИКА ПОЗОРИШТА РОБЕРТА ВИЛСОНА НА ПРИМЕРУ ПРЕДСТАВЕ *ПОГЛЕД ГЛУВОГ ЧОВЕКА*

САЖЕТАК: Позориште Роберта Вилсона је изузетно богато знаковима и симболима који чине један сложени знаковни и симболички систем. У Вилсоновој представи *Поглед глувог човека* семиотичка анализа долази још више до изражаја, с обзиром на то да у њој нема вербалног дијалога. Овај, само условно говорећи, недостатак, изискује још дубље тумачење знакова и симбола, а гледаоцима омогућује да неометано прате знакове који упућују једни на друге без скретања пажње на вербални садржај. Семиотика позоришта као веома сложена област своје богато извориште добија управо код Роберта Вилсона, нарочито у поменутој представи.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: семиотика позоришта, Роберт Вилсон, *Поглед глувог човека*, знак, симбол, знаковни систем, невербални дијалог.

Увод

Семиотика своју специфичну примену има у позоришту где у једном активном процесу, позоришној акцији, треба протумачити низ различитих знакова. Специфичност се огледа и у начину на који се развијају и користе кодови који нам откривају значење тих знакова, јер је за разлику од књижевности позориште једна флукутирајућа творевина. Позоришна представа не само да не може да у потпуности прати сценарио, већ се и са сваким новим извођењем у извесној мери мења њена структура. Колико год да знаковни низ у позоришту прати одређени текстуални образац, он ће на сцени доживети извесне промене које се не могу предвидети. Те промене се односе првенствено на међусобно деловање извођача, али и њихово деловање на публику а затим и на њену реакцију. Семиотика књижевности, за разлику од

* gavrik@sbb.rs

семиотике позоришта, не сусреће се са овим тзв. проблемом који захтева проширивање и флексибилније тумачење знаковног система. Такође, књижевност се ослања само на текстуални садржај и његово тумачење, док је у позоришној представи неопходно декодирати и текстуалне али и визуелне поруке. Ричард Шекнер (Richard Schechner) прави разлику између драме која је по њему оно шта писац напише, сценарија као унутрашње мапе појединачне продукције, позоришта које је специфичан скуп гестова које изводе извођачи у било којем датом извођењу, и представе као целокупног догађаја који укључује публику и извођаче, али и техничаре и све остале (SCHECHNER 2003: 87). У позоришту се може видети сама уметност парадокса; то је књижевна продукција и конкретна представа у исто време (UBERSFELD 1999: 3). Мајкл Кирби (Michael Kirby) сматра да семиотика позоришта мора да се носи са стварним извођењем, препуштајући анализу сценарија семиотици књижевности: „Значење у представи је самодовољно и не зависи или не постоји у односу на сценарио“ (KIRBY 1979: 2). Цветан Тодоров (Tzvetan) мисли да је у извесном смислу немогуће описати неко књижевно дело, а да се притом оно ни у једном тренутку не напусти: „Или, тачније: то је могуће, али онда дескрипција није ништа друго до репродукција, реч по реч, самога дела. Дескрипција тако верно следи облике дела да се поистовећује с њим. И, у извесном смислу, свако дело представља само по себи своју најбољу дескрипцију“ (TODOROV 1978: 49).

Као што читање књиге није увек исто у погледу усвајања садржаја, тако се и свака позоришна представа мења са новим извођењем. Читајући неки роман, другачије ћемо га сагледавати у различитим периодима, нарочито ако је временски размак већи па је тако дошло и до одређеног сазревања читаоца. Такође, и током само једног читања дешава се да одређене делове књиге, реченице или речи прочитамо више пута и у различитом следу, па тако мењамо текстуалну структуру која је већ утврђена. И поред активног учешћа читаоца који врши измене у тексту, његова активна улога се ипак не може поредити са оном позоришног редитеља. Јер читалац се не обраћа живим особама већ неживој књизи, његово читање и тумачење касније нема ту врсту ефекта на друге људе као што је то случај у позоришту. Међутим, Јоже Јаворшек (Javoršek) сматра да се „читаочева машта приликом читања креће много слободније, па због тога књижевној драми позоришно остварење које располаже скромнијим средствима од маште не може у потпуности да удовољи“ (JAVORŠEK 1971: 585). С друге стране, редитељево мењање и декодирање текста се даље преноси путем презентованог и забележеног садржаја представе и на публику, која у зависности од својих могућности може даље тумачити и декодирати текстуалне и визуелне

поруке. Због комплексне структуре коју поседује једна позоришна представа, тешко је утврдити а затим и применити у семиолошкој анализи исте све инструменте који служе за декодирање презентованог садржаја. Семиологија позоришта је стога, за разлику од семиологије књижевности и комуникације, још увек недовољно истражена област.¹ Њен сложени карактер се огледа у међусобној условљености више различитих чинилаца, почев од односа између редитеља и глумаца, глумаца као пошиљалаца и гледалаца као прималаца,² гледалаца и текста који се преноси каналом преко глумца и где је присутна једносмерна комуникација, затим односа између гледалаца, и реакција и размишљање о представи сваког гледаоца понаособ. Позоришна комуникација је углавном једносмерна, јер гледаоци нису у прилици да одговарају на текст нити су претходно попут редитеља и глумаца упознати са њим. Њихове спонтане или прорачунате реакције се свode углавном на мање или више неартикулисане звуке, а не на јасно издиференцирану језичку структуру.

„Семиотичка недовршеност“ Вилсоновог позоришта

Иако је недовршеност карактеристика сваке позоришне представе, она до свог најпотпунијег израза можда долази управо код Роберта Вилсона (Wilson). Та недовршеност се пре свега односи на вербално изражавање које произлази из текстуалне структуре сценарија и прати је, а нарочито на његове манифестације у односу на визуелне аспекте. Могло би се рећи да у Вилсоновом позоришту влада нека врста хипер-текстуалности, која се уобличава једино у контексту хипермедијалног уметничког израза. Наиме, Вилсон се као редитељ на самом почетку на неки начин поставља у позицију гледаоца или глумца, и текст готовог сценарија који има установљен редослед читања динамички одређује изнова га ишчитавајући. Он на тај начин мења сценарио пре него што је он и заживео на позоришној сцени. Марија Шевтсова (Maria Shevtsova) мисли да је Вилсонов циљ да утврди гестуални језик адекватан његовим продукцијама, и он држи овај језик у свести док црта своје визуелне књиге (SHEVTSOVA 2007: 43). Иако не робује традиционалном тексту, Роберт Вилсон се њему као извору на самом почетку

¹ Ролан Барт (Roland Barthes) семиологију дефинише као науку о формама, јер она испитује значења независно од њихове садржине (BART 1971: 265).

² Занимљиво је да Жорж Мунен (Georges Mounin) сматра да, за разлику од језичке комуникације где пошиљалац може постати прималац а прималац пошиљалац, у позоришту нема апсолутно ничег од тога. По њему су глумци увек пошиљаоци а гледаоци увек при-маоци, а ако има комуникације, она је једносмерна за разлику од језичке комуникације у правом смислу (MUNEN 1973: 41).

окреће разматрајући однос између књижевног текста и његовог представљања на сцени: „Књижевни текст је важан за мене, али ја налазим да је начин на који је он изведен на позорници потпуно ужасан“ (KARASEK, URS 1987).³ Артур Холмберг (Arthur) сматра да Вилсонове приче не могу имати почетке или крајеве, али су ту семена бројних нарација (HOLMBERG 1996: 11).⁴

Вилсоново позориште је оно које не трпи границе, а ослобађа их се на тај начин што се ослобађа излагања. Визуелни аспекти у његовим представама су често централни, сценографија је минималистичка и сведена, а архитектонске форме и осветљење су пажљиво и прецизно осмишљени. Међутим, занимљиво је да лингвистички аспект који је само привидно прикривен, у великој мери доприноси изражавању јединственог а опет универзалног знаковног система. Тај систем је универзалан у погледу знакова који су свима познати, али се његова јединственост огледа у редоследу и начину на који се они приказују. Холмберг истиче како нам језик пружа илузију да ми разумемо и ствара фикцију предвидиве, објективне „стварности“ (HOLMBERG 1996: 156). Вилсон настоји да што више измени језик и на тај начин збуну гледаоца уводећи га у једну нову текстуалну димензију. Он у један већ визуелно засебно структуриран свет умеће нестандардизовану језичку структуру која би иначе требало да стварност још више представља онаквом каква и јесте. У овом случају та структура у већој мери одступа од уобичајених стандарда, те се на тај начин од средства за приказивање објективне стварности претвара у средство које подстиче на субјективно виђење предоченог света. Заправо, Вилсон текстуалну, односно вербалну структуру, саображава минимализованим и сведеним визуелним знаковима у позоришној представи, од мимике, преко покрета, костима, па све до позоришних реквизита и осветљења. Међутим, у погледу давања првенства ликовним елементима у односу на текст, односно књижевност, Вилсон није усамљен пример и то није кључна одлика која га издваја од других редитеља. Гастон Бати (Baty) чак пише о томе да је „развој позоришта паралелан далеко више ликовним уметностима него књижевности, чак и у епохама које су се највише одрицале спољног престижа“ (BATY 1970: 1322).

³ Он о овоме даље наставља: „Код куће, ја могу да читам комад као што је Хамлет, на пример, изнова и изнова и увек свеже мноштво значења и могућности које у њему проналазим пружа ми велико задовољство. У позоришту, с друге стране, не могу пронаћи ниједно од ових богатстава. Глумци интерпретирају текст, они улазе на позорницу као да све знају и све разумеју, и то је лаж, подвала, то ме вређа“ (KARASEK, URS 1987).

⁴ Ипак, удаљавајући позориште од наративног ка лиричној поезији, Вилсон даје привилегију формалним обрасцима; он ставља у први план просторно и временско, не наративно, структуру. Наглашавајући уметничка средства пре него причу, он прикрива наративно (HOLMBERG 1996: 11).

Роберт Вилсон је изворе за своје стваралаштво пронашао у раду са хендикепираним особама, којима је истовремено помагао да прихвате своје менталне и физичке недостатке и с њима живе, али и да се остваре у уметности и у највећој могућој мери изразе своју креативност. Две особе са којима је сарађивао и укључио их директно у своје представе јесу глувонери дечак Рејмонд Ендрус (Raymond Andrews) и аутистични дечак Кристофер Нолис (Christopher Knowles). Вилсон је пошао од чињенице да су глувонери и аутистичне особе за разлику од тзв. нормалних особа мање свесне постојања објективне стварности, и да су утонуле у свој свет унутрашњих слика. Такође, закључио је и да ове особе – тзв. нормалне особе, региструју спољашњи свет на „спољашњем“ а маштања на „унутрашњем“ екрану – „чују“ и „виде“ спољашњи свет на свом „унутрашњем“ екрану. Његов план је био да се слике са оба екрана на крају споје у јединствени перцепциони садржај, и да ће захваљујући томе гледаоци „видети“ и оно што није приказано. Када је реч о глумим особама, то се може закључити и на основу чињенице да је њихова визуелна пажња за периферију ефикаснија него код особа које чују (CAMPBELL, MACSWEENEY и др. 2008: 16). Кроз Нолисов аутизам пак постоји осећај да се речи користе као опипљиви објекти, егзистирајући унутар специфичних просторних контекста. Као физички објекти, речи постају веома много везане за непрекидно присутно (WILCOX 1994: 258). Вилсон тако покушава да способност аутистичних особа да путем речи виде и реално непостојеће објекте између реквизита који се заиста налазе на позорници, пренесе прво у свој текстуално-визуелни концепт а затим и на саму публику.

Вилсоново невербално позориште

Позориште без речи, оно које је наједанпут занемело, као да нема више ништа да изговори својим гледаоцима. Да ли такво позориште, препуштено само својим визуелним знаковима, може довољно да прикаже и оствари свој пун израз? Роберт Вилсон управо прибегава овој врсти експеримента, и то на почецима своје каријере, у представи *Полед љувог човека* (DEAFMAN GLANCE 1970). Овде је он сарађивао са претходно поменутиим глувонерим дечаком Рејмондом Ендрусом.⁵ Вилсон

⁵ Рејмонда Ендруса Вилсон је усвојио након немилог догађаја којем је присуствовао и на који је реаговао, када је 1968. године овог дванаестогодишњег црног дечака ни криво ни дужног на улици у Њу Џерсију тукао полицајац пендреком по глави а овај испуштао необичне и немусте звукове, при чему су сва тројица завршила у полицији. Иако су надлежни утврдили на основу тестова за децу са савршеним слухом да је Ендрус неинтелигентан и неспособан да учи, Вилсон је закључио да ови тестови нису меродавни јер је дечак глувонер. Он је дечака довео у позориште, где је могао да се највише ослободи, и поставио се у

је у раду са њим проучавао првенствено вибрације настале од звукова на које су глувонеми особе иначе много осетљивије, што му је омогућило да потпуно другачије сагледава визуелне елементе и покрет на позоришној сцени. Такође, искључивањем звука који га је само ометао, он је почео да запажа ствари које су му раније промицале. Вилсону је јако битно питање разумевања представе: „Једини разлог да направиш комад је тај што га не разумеш. У тренутку када мислиш да разумеш уметничко дело, оно је за тебе мртво“ (HOLMBERG 1996: 61).⁶ Пратећи раније изнет Холмбергов став да нам језик пружа илузију да разумемо, можемо схватити и Вилсонову идеју за представу *Пољед љувог човека* која почива на невербалном аспектима. У овом комаду редитељ као да искључује текст из бојазни да ће, пре свега, он, а затим и гледаоци, разумети оно што је приказано. Та представа би на тај начин била мртва и за редитеља, и пре него што би била изведена и заживела на позорници пред публиком.⁷

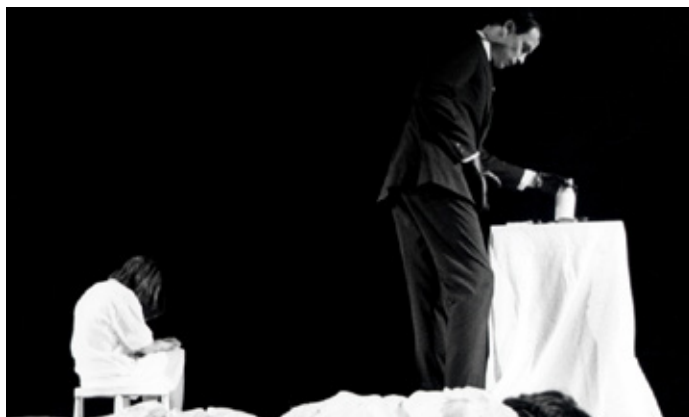


Мајка Сатонова се са ножем у руци креће од стола са боцом млека ка дечаку који седи на малој столици, сцена из представе *Пољед љувог човека*

његову позицију посматрајући свет из његове перспективе, проучавајући притом и његов говор тела (вид. HOLMBERG 1996: 3).

⁶ У својој књизи *Позориште Роберта Вилсона* Холмберг још цитира Вилсона који каже: „Одговорност уметника није да каже шта нешто значи, него да пита, ‘Шта то значи?’“ (HOLMBERG 1996: 61).

⁷ Луј Арагон (Louis) је након премијере ове позоришне представе у Паризу, 11. јуна 1971. године, прогласио Роберта Вилсона за наследника надреалистичког покрета. Изјавивши, такође, да је, иако Вилсон није надреалиста, он све оно о чему су надреалисти сањали да би могло да буде после њих и иза њих, Арагон у свом отвореном писму Андреу Бретону бележи и своје утиске о овом комаду: „Ниједан други спектакл не би могао да му држи свећу зато што је то, у исто време, буђење живота и живот виђен затвореним очима, свет сваког дана и свет сваке ноћи, стварност помешана са сном“ (ARAGON 1976: 4).



Верзија представе у којој је Роберт Вилсон у улози Сатонове

У немом прологу представе *Пољед љувољ човека* који траје 45 минута, на белој платформи окренута леђима публици, стоји поред боце млека на високом белом столу мајка Сатонова (Sutton) обучена у црну викторијанску хаљину. Дечак седи на ниској столици и чита стрип, на поду мала девојчица спава покривена белим покривачем, а са леве стране се налази старији брат Ендрус. Мајка, која на рукама има црне рукавице, у крајњем слоумошну сипа млеко, даје дечаку да га попије,⁸ враћа се до стола, подиже нож и нежно га убада. Затим брише нож и прилази девојчици коју такође убада.⁹ Ендрус, који је сведок убиства, вришти у више наврата, а након што му мајка ставља руку на уста, он трауматизован догађајем губи и моћ говора.¹⁰ Смрт је кључни појам у прологу, и око овог појма се све време врте симболи и знакови градећи значење засновано на њему. Роберт Вилсон на специфичан начин представља смрт, нема претеране динамике, све је умртвљено и пре него што је она наступила, смрт не долази ненајављено јер јој је претходило ћутање. Након мучног и празног периода ћутања, смрт је дошла

⁸ Млеко је симбол живота, насупротив смрти која провејава читавим прологом.

⁹ Вилсон на специфичан начин оживљава мит о Медеји која је убила своју децу. Наиме, он се овде служи знаковима а не језиком, што нас опет упућује на семиологију под коју потпада и мит. Ролан Барт разматра мит и језик у контексту говора: „Сама историја писама оправдава генеричко схватање језика: много пре проналаска наше азбуке, предмети као што су статуе Инка или цртежи као што су пиктограми представљали су уобичајене говоре. То не значи да митски говор треба сматрати језиком у ужем смислу речи: у ствари, мит спада у област једне опште науке, шире од лингвистике – то је *семиологија*“ (БАРТ 1971: 265).

¹⁰ Чињеница је да Сатонова не убија као Медеја у најпознатијој верзији мита сву своју децу, већ оставља у животу Ендруса, који је у стварном животу глувонем а у представи тек од тренутка убиства то постаје. Као да се овде Вилсон унапред осигурава елиминишући особе које потенцијално могу да проговоре и тиме наруше тишину. Стога ћутање симболично наставља да живи кроз лик глувонеог дечака.

као ослобађајући елеменат и донела разрешење свог непрестаног одлагања и неизвесности.¹¹ У овој представи влада готово потпуна тишина (само се ненаметљиво у позадини чује музика Алана Лојда, Игора Демјена и др.), мада је чињеница и да чисто ћутање ни појмовно ни стварно није могуће. Ипак, Вилсон се не суочава са просторном празнином, па је тако у могућности да на одређеним основама гради тишину испуњавајући тај простор. Сузан Зонтаг (Susan Sontag) пише о томе да „ћутање неизбежно остаје форма говора (у многим случајевима, жалбе или оптужбе) и саставни део дијалога“ (SONTAG 1971: 14).¹²

Вилсон овде вешто заобилази дијалог у живој комуникацији, а самим тим и у тексту док он још није презентован на позорници. Заправо, он у овом случају тражи другачију врсту комуникације, која је невербална, и истовремено успоставља међу глумцима невербални дијалог. Дијалог посматран у контексту невербалне комуникације има другачије значење од вербалног дијалога, о којем Зонтагова и говори. У Вилсоновој представи стога ћутање није нешто што разбија монотонију говора, или обратно, бива разграђено самим говором. Оно чак престаје да буде и форма говора и саставни део дијалога, ако узимамо у разматрање вербални дијалог. Саставни је део само невербалног дијалога, па је тако и изнуђено, наметнуто, не произлази природно из говора. Ту тишину, односно ћутање, једино кратко прекида вриштање Рејмонда Ендруса, али ни тада нема речи. Поред тога, Вилсон на овај начин реферише на свој извор, којем се окреће у деликатном тренутку разоткривајући барем накратко ћутање као основни принцип. Овом интервенцијом редитељ такође ставља акценат на страшан догађај, и то на почетку представе, па тако у великој мери одређује даљу невербалну комуникацију. Исто тако, макар делимично то ћутање постаје јасније али истовремено доживљај чини још мучнијим. Зонтагова управо говори о нејасноћи ћутања које може бити позитивније замишљено, на пример, ћутање које је ослобођено тескобе (SONTAG 1971: 19). Тако Вилсон на неки начин невербалном комуникацијом избегава тескобу, а разбијајући ћутање већ у прологу он се на самом почетку суочава са кључним проблемом.

¹¹ Жан Жене (Jean Genet) даје један пример који директније предочава смрт на позорници: „Помислите како би изгледао изласак гледалаца након Моцартовог *Дон Жуана*, који пролазе међу мртвацима који леже у земљи, пре него што се врате свом профаном животу. Разговори и тишина не би били исти као на изласку из неког париског позоришта. Смрт би била у исто време ближа и лакша, позориште озбиљније“ (GENET 1971: 513).

¹² Занимљиво је то да се у овом раду део које анализирамо и на основу ставова Сузан Зонтаг изнетим у њеној књизи *Сцилови радикалне воље*, поклапа са њеном импресионираношћу након што ју је гледала у Паризу: „Мој први сусрет са Бобовим радом био је *Пољед злувог човека* у Паризу 1971. године. Отишла сам на премијеру и враћала се свако вече. Била сам раздрагана. Видела сам то са шоком препознавања. Никада нисам видела ништа попут тога, али је то било оно за чим сам одувек жудела да видим, а да то познајем“ (HOLMBERG 1996: 6).

Али избегавајући језик, Вилсон не укида другачије врсте канала којима значење речи може да допре до гледалаца. Он га само види као неадекватно средство за изражавање одређених идеја, и презентовање и преношење порука које би оваквим поступком у извесном смислу биле банализоване – нарочито ако се узму у обзир идејни концепт и природа његових представа.¹³ Такође, постоје разлози због којих Вилсон не испуњава простор, односно, што користи крајње минимализовану и сведену сценографију. Један од њих се засигурно односи и на чињеницу да потпуно испуњен простор не би оставио места за неке кључне сегменте који играју веома важну улогу у надоградњи тог простора и развијању структуре позоришне представе. Ту свакако као најзначајније спадају идеје, које Зонтагова доводи у везу са простором: „Пуноћа – доживљавање читавог простора као испуњеног простора, тако да идеје не могу ући – значи недокучивост“ (SONTAG 1971: 19). На завршетку пролога је приказан дечак који лежи мртав са леве стране, мајка Сатонова стоји десно од њега испред стола са боцом и чашом млека и брише нож, а глувонеми дечак Ендрус са десне стране стоји потпуно мирно. У неком тренутку се иза њих подиже бело платно које подсећа на екран, и сада имамо поглед у један другачији свет. Сатонова и њен син Ендрус као Афроамериканци полако улазе у овај свет у којем се појављују искључиво бели људи и понека животиња.



Дечак лежи мртав на поду, Сатонова брише нож а глувонеми Ендрус стоји десно потпуно мирно непосредно пре него што ће се подићи бело платно

¹³ Сузан Зонтаг чак мисли да је језик најнечистија и најистрошенија грађа из које се ствара уметност (SONTAG 1971: 17).



Сатанова и Ендрус улазе у један нови свет након што се подигло платно

Након пролога у представи *Поглед глувог човека* појављује се велики број ликова који настављају то ћутање и продужавају тишину. У прологу је много мањи број особа које убедљивије одсликавају ћутање и тишину. Умножавањем особа у другом делу испуњава се простор, али и ремети спокојство које је претходно било успостављено празнином. Зонтагова мисли да неко када мање говори почиње потпуније да осећа нечије физичко присуство у одређеном простору (SONTAG 1971: 22). Велики број ликова, као и метеж и непрестана промена њиховог положаја на позорници, збуњује и саме гледаоце који су на почетку представе били опијени мртвом тишином. Ликови и даље ћуте, само је знатно повећан њихов број и стога се привидно ствара утисак буке и непрекидног простирања звукова. У прологу гледаоци могу потпуније да осете физичко присуство Сатанове и њене деце, и то не само због ћутања већ и због простора који слободно дише. Касније већи број ликова гуши простор, па тако гледаоци упркос ћутању које је раслојено не осећају у довољној мери присуство ликова.

Семантички систем у Погледу глувог човека

Оно што је карактеристично за ову представу јесте мешање различитих симбола, али и позиција у којима се налазе означавац и означено. Роберт Вилсон за ове симболе користи мноштво знакова и поставља их у различите контексте, стварајући на тај начин замршену мрежу визуелних порука. Декодирање тих знакова је у одређеној мери отежано и због постављања ликова и објеката у просторе који не представљају њихово природно окружење. Редитељ као да ствара једно

широко подручје, заједнички простор у којем се сусрећу ликови који то никада не би чинили на тај начин у стварном свету. Гледаоци тако присуствују једном неизвештаченом презентовању сценографије која је ослобођена конвенционалних норми приказа. Њихово утапање и асимиловање у тај простор је самим тим лакше, али је и даље присутан сложени карактер знаковног система који границу између публике и позорнице и даље чини реалном. Означеоци на одређене моменте постају означени, и обратно, па тако знакови као асоцијативни зборови ова два члана често мењају своје значење. Патрис Павис (Patrice) сматра да причањем без причања, мизансцен (специфичније представа) уводи порицање: „Она говори без речи, разговара о тексту захваљујући потпуно различитом семиотичком систему који није вербални него ‘иконички’. Међутим, ово не подразумева да сценска слика или слика (визуелни и аудитивни означитељи на позорници) не могу бити преведени у означено“ (Pavis 2001: 30). Ролан Барт разматра однос између означеоца и означеног: „Свака семиологија претпоставља однос између два члана, означавајућег и означеног. Овај однос обухвата предмете различитих врста и због тога он није једнакост већ еквивалентност“ (Bart 1971: 265, 267).¹⁴

Покрети ликова у представи су крајње успорени, као да се они крећу у неком међупростору где време више није фактор од толиког значаја. Њихова лица су готово безизражајна, не можемо утврдити тачно која осећања изражавају, шта мисле, које поруке шаљу једни другима па затим и гледаоцима. Вилсон као да на овај начин пренебрегава одређене физиолошке законитости које су одлика свих живих бића. Едмунд Лич (Leach) сматра да се морамо задовољити оним чиме располажемо кад год се користимо деловима тела како бисмо направили вољне гестове: „Наши могући покрети ограничени су нашом биолошком опремљеношћу тако да се, до извесног степена, сваки покрет (или одсуство покрета) којим владамо прерушава у аутоматску биолошку реакцију, у природни сигнал“ (Lich 1983: 72). Роберт Вилсон поништава човекова ограничења постављајући своје ликове у натпросторну димензију, где неприродни покрети удова и гримасе утичу и на тумачење симбола и знакова које се у знатној мери удаљава од оног стандардизованог. Његови ликови не праве вољне гестове већ изнуђене, и то не делује усиљено захваљујући јединственом простору, односно међупростору.

¹⁴ Барт даље наставља: „Овде треба водити рачуна да, супротно од тога што ми се чини да у језику којим се служим означавајуће једноставно изражава означено, у сваком семиолошком систему постоје не два, већ три различита члана; јер оно што добијам никако нису два напоредна члана, већ је то њихов међусобни однос који их повезује: постоје, дакле, означавајуће, означено и знак, асоцијативни збир прва два члана“ (Bart 1971: 265, 267).

Иако покрети стварају утисак као да су ликови физички ускраћени и немају слободу кретања, то је само спољашња форма иза које се крије ослобађање од физичких ограничења. Занимљиво је то да је овде било неопходно укључити опозит ограниченим покретима ликова у виду невољних гестова а не вољних, које притом посматрамо са аспекта природне реакције. Могло би се рећи да код Вилсона више преовлађује одсуство покрета, и да он управо на те сегменте ставља највећи акценат истичући на тај начин и саме покрете. Делује као да је у његовом позоришту биолошка еволуција прекинута, и да се траже нове могућности за човеково деловање у простору и времену. Из тог разлога су и жртвовани природни зарад вештачких сигнала, које Вилсон гради у оној мери у којој му то природа њихове производње дозвољава, али и колико му је потребно да они буду вештачки да би изразио најбоље своју идеју на позорници. Тадеуш Ковзан (Tadeusz Kowzan) истиче како су сви знаци којима се служи позоришна уметност вештачки знаци, што опет не искључује постојање природних знакова у једној позоришној представи: „Средства позоришног израза и позоришне технике су одвише укореењена у животу да би природни знаци могли бити потпуно одстрањени из њега“ (KOVZAN 1973: 12).

Пре него што започнемо тумачење симбола и знакова у представи *Поглед ђлувоџ човека*, потребно је осврнути се на архитектурално уређење позорнице. Средишње место у погледу иницијалног утиска о архитектонској структури представља кућица која најочигледније означава грађевину. Додуше, и сама позорница је једна врста грађевине, али само у простору у којем се одиграва представа. Посматрана изван оквира позоришта, она више није конкретна грађевина и представља различите просторе и грађевине у које се публика фиктивно уграђује.¹⁵ С друге стране, представа може да се одигра у било којем стварном простору изван позоришта, и у том случају не морамо да тражимо средишњи и остале објекте који би означавали грађевине. Јиндрих Хонзл пише о томе да је „сцена обично нека грађевина, није међутим ни у ком случају та грађевина сцена са свога архитектонског уређења, већ са чињенице што она представља место драмске радње“ (HONZL 1973: 27). Уз фасаду ове кућице се налази палма, док читаву позадину испуњава шума.¹⁶ Овде, дакле, имамо више знакова који указују на два различита простора, неку егзотичну дестинацију, можда Африку, која је попут

¹⁵ Марко де Маринис (Marco) напомиње неке позоришне експерименте где су генералне конвенције нарушене тиме што они играју на однос између истине и лажности, природног и вештачког, стварног и симулираног. Ови радови представљају стварне догађаје, акције и објекте (MARINIS 1993: 183).

¹⁶ Шума је значајан сегмент и у другим Вилсоновим представама попут *Шуме* и *Краља Лири*. У представи *Краљ Лир* Вилсон је чак у сцени Глостерове смрти употребио право дрво.

плаже празан простор, и густу шуму испуњену бројним дрвећем. У првом случају само један знак у виду палме указује на неко релативно разуђено подручје са још понеким елементима у њему, а у другом свако дрво од великог броја дрвећа може представљати означаилац за означено, односно шуму или неки други аспект који се везује за њу или произлази из ње. Пјер Гиро (Pierre) истиче како у пракси постоје многи системи у којима један означаилац може да упућује на више означених а сваки означени може да буде изражен помоћу више означаилаца (Giro 1983: 32). Испред кућице са десне стране на земљи седи дечак који пеца на сувом, устаје и предаје штап за пецање Ендрусу, који седи на клупици, и наставља да пеца док се на њој подиже и лебди над шумом. Будући да нигде нема водене површине, штап за пецање, али и положај тела и покрети удова дечака указују на то да се испред њега налази вода.¹⁷ Дакле, немамо видљиво означено, али преко видљивих знакова можемо да претпоставимо да се ту налази базен, поток, река, море итд. Једино даље са десне стране један тзв. импровизовани базен од дрвених греда са реквизитама у виду риба у њему појачава тај доживљај.¹⁸

Потом мушка особа у белом оделу и са црним шеширом која подсећа на мађионичара пали ватру у кућици и поставља греде преко отвора на њој.¹⁹ Иако је дим знак ватре, семиологија му не признаје статус знака јер дим не намерава да нам саопшти било какву информацију (вид. Giro 1983: 27). Међутим, у представи је дим производ плански изазваних пожара и ватре, тако да он овде и јесте одређена врста знака. Ово паљење кућице симболично означава и губитак дома, а дејство тог знака се појачава Ендрусовим подизањем и лебдењем у ваздуху над густом шумом. Роберт Вилсон прави нешто попут немог филма, јер због свесног укидања могућности да се глас репродукује он посеже за мимиком, гестовима и костимима (уп. Giro 1983: 45).²⁰ Он стога врло пажљиво и прецизно гради односе на овим елементима

¹⁷ Тадеуш Ковзан наводи како гестуални знаци замењују неку или неке реквизите (приказ пецања без удице, без црва, без риба, без ведрa) (KOVZAN 1973: 15). У представи *Мејшморфозе* румунског редитеља Силвијуа Пуркаретеа (Purcărete) из 2009. године готово читава позорница је испуњена водом.

¹⁸ Мејерхољд (Мейерхолд) је у својим представама користио различите поједностављене конструкције које су на позорници имале своју функцију. С обзиром на то да нису биле одређене ни својим обликом ни бојом, оне су постајале знак само у функцији глумчевих покрета.

¹⁹ Амерички скулптор Дејвид Бест (David) прави велике дрвене храмове који затим бивају запаљени. Он је у Лондону направио 120 метара дугу макету од дрвета овог града из 1666. године која је затим запаљена. У овом случају конкретан гест означава велики пожар из те године када је четири петине овог града уништено, али и сигнал да се таква трагедија никада више не понови.

²⁰ Пјер Гиро напомиње да што је представљање сиромашније, то су знакови снажније кодирани (Giro 1983: 45). А Сузан Зонтаг пише о томе да особа која прелази у ћутање

који чине језгро идеје, обликујући около њега простор и објекте у њему у оној мери у којој је потребно да се она изрази. Када је реч о мимици у овој позоришној представи, мимички знаци не прате говор јер он и не постоји, те га стога и не чине изражајним и значајним. Такође, из истог разлога они не ублажавају говорне знаке, односно не оспоравају их. Лица Вилсонових ликова су потпуно укочена, безизражајна, тако да знаци мускулатуре лица немају готово никакву изражајну вредност и не могу ни да замењују говор. С друге стране, гестуални знаци код Вилсона долазе уместо говора а не прате говор, као што је то случај у представама где глумци изговарају текст (уп. KOVZAN 1973: 14–15).²¹ За столом испред кућице седе две жене и један мушкарац десно, две женске особе стоје иза њих, а лево на челу стола седи једна жаба. У неком тренутку три особе за столом подижу посуде са обе руке изнад својих глава, а мало касније жаба подиже чашу мартинија и наздравља. Занимљиво је да ни овде нема гестуалних знакова, који би у случају да они једу и пију морали да се читавају на њиховим лицима.²² Ни на столу испред две жене и мушкараца нити у посудама нема хране а у случају жабе није ни битно да ли се у тој чаши налази мартини, млеко или нека друга течност, јер на њој као лутки са фиксираним очима и устима не постоји никаква физичка могућност да се види гестикација. У представи се појављује и особа са главом лутке са огромним ушима, која исто тако не мора да прикрива гестуалне знаке јер јој је лице прекривено фиксираним и безизражајном маском лутке.²³

У представи *Поглед ђлувоџ човека* позоришни костими су тако одмерено и плански урађени и намењени тачно одређеном глумцу и улози да се може рећи како су имуни на болести о којима Ролан Барт пише у свом тексту „Болести позоришног костима“. Наиме, Барт у овом раду описује разне болести позоришних костима, па тако износи своје мишљење да код веристичког костима истинитост целине бива

постаје за друге нејасна; нечије ћутање отвара низ могућности да се то ћутање протумачи, да му се припише говор (SONTAG 1971: 19).

²¹ Тадеуш Ковзан је поделио знакове на визуелне (гумац – шминка, фризура и костим; изван глумца – реквизита, декор и расвета) и аудитивне (гумац – говор и тон; изван глумца – музика и звучни ефекти). Затим ове визуелне и аудитивне знакове смешта у различите категорије: простор, време, простор и време, као и изговорени текст, телесни израз, спољашњи изглед глумца, изглед сценског места и звучне неартикулисане ефекте (KOVZAN 1973: 21).

²² Ролан Барт говори о предметима опште употребе које је друштво искористило за означавање: „Одећа нас штити, храна служи за јело, али оне ипак служе и за означавање.“ Он ове семиолошке знаке који су по пореклу утилитарни, функционални, назива функцијама-знацима (BART 1971: 343).

²³ Гумац Јенс Јорген Споттаг (Jørgen Spottag) је описао своје искуство играња главне улоге војника Војзека у Вилсоновом извођењу истоименог комада Георга Бихнера (Büchner) у позоришту Бети Нансен (Betty Nansen) у Копенхагену 2000. године: „Бити гумац у позоришту Роберта Вилсона је било као да сте лутка у апстрактној инсталацији“ (PETERSEN 2015: 295).



Ликови људи и животиња и шума у позадини

избрисана тачношћу њених делова: „Глумац ишчезава под бригом за свако његово дугме, за сваки његов набор, за сваку његову вештачку влас. Веристички костим неизоставно производи следећи ефекат: видимо добро да је све то истинито, а ипак у то не верујемо“ (ВАРТ 1973: 99). Вилсон код велике већине својих костима избегава детаље и не робује њиховом веристичком карактеру. Као гледаоци му потпуно верујемо, а он нас је у то убедио посредством костима који већином не одсликавају уобичајено схваћену стварност у комбинацији са мањим бројем веродостојно урађених костима. Најчешће користи чисту црну и белу боју, њихову комбинацију, или неутралне боје попут смеђе, сиве, неке друге боје ређе употребљава, одеће богатог колорита готово да и нема. И када употребљава неке друге боје, оне су у служби тачног описивања, без икаквог увеличавања, људи или животиња; нпр. бискуп је у гримизно-златној одећи, жаба је зелена, што је потпуно веродостојно њиховом изгледу у стварности а притом не одступа ни од њиховог симболичког значења.

Али, нека супротстављања различитих костима указују на потпуно удаљавање од стварности; нпр. лево од такође веродостојно обученог Ендруса бискуп врши службу, а десно од њих младићи до појаса голи који личе на циркусанте држе у рукама штапове. Иако делује да су они у једном истом простору, они то нису у потпуности. Утисак да је то католичка црква у којој је забрањено бити и делимично наг, наговештава бискуп на чијем лицу исто тако нема гестуалних знакова

и делује као да ни он ни полунаги младићи нису свесни присуства оног другог. Ови младићи носе беле сведене панталоне, а у таквој одећи беле или црне боје појављују се још неколико жена и једна девојчица, као и старији мушкарац у црној одећи са шубаром који седи за столом. Њима су супротстављени костими претходно поменутог бискупа, дечака Ендруса, који је обучен у прикладну јужњачку одећу са смеђим панталонама и белом кошуљом са трегерима, дечака са штапом за пецање у панталонама и кошуљи смеђих боја и старије даме у елегантној сивој одећи и шеширу која седи за столом десно од жабе. Будући да на лицима свих ликова, било да су то деца, одрасли, животиње, лутке, нема готово никаквих гестуалних знакова, не можемо ни разматрати у оном општем смислу однос између одеће и лица. Дакле, нема изражавања различитих емоција попут изненађења, страха, задовољства, незадовољства итд., па је тако искључено тумачење мимике лица у односу на изглед и боје одеће. То заправо даје још јачи акценат на одећи која сада има значајнију улогу, иако је с друге стране изгубила свој утицај на мимику лица. Ролан Барт управо говори о томе да се склад између костима и глумчевог лица тешко постиже, али је неопходан (БАРТ 1973: 103).²⁴ Вилсон овде вешто избегава један не тако мали проблем, а у исто време још изражајније спроводи своје редитељске замисли. У томе му још додатно помаже она полазна идеја да у представи нема говорних дијалога.

Потом старија дама у сивој одећи иза главе краве прави нагли кратак покрет десном руком и у исто време крави отпада глава, док се на десно креће једна девојчица у белој сведеној хаљини. Покрет руке је сигнал да отпадне глава са краве, а овај знак опет враћа на почетак представе и упућује на пролог. Иако је Вилсон идеју за ову представу градио на сазнањима која су проистекла из рада са глувонемим дечакком Ендрусом, занимљиво је да његови глумци уопште не користе покрете шаке и прстију којима се служе глувонеме особе.²⁵ То је и разумљиво јер би на тај начин ова врста комуникације била директно представљена и банализована, а идеја обесмишљена. Такође, покрети шака су повезани са језиком, а Вилсонова идеја је била да искључи

²⁴ Барт о овоме пише: „Кад већ о томе говоримо, колико ли морфолошких анахронизама! Колико сасвим модерних лица наивно смештених у лажне оковратнике или лажне наборе!“ (БАРТ 1973: 103).

²⁵ Икегами Јашихико (池上 嘉彦) доводи у везу покрете шака са степеном њихове зависности од лингвистичког система: „Различити системи покрета шака могу у различитом степену зависити од језичког система с обзиром на њихову ефективну функцију. У једном типу система покрета шака који користе глуви и неми, на пример, сваки знак руком односи се на одређено слово у азбуци и пратећи знаци само понављају реченицу која би била написана словима“ (IKEGAMI 1973: 118).

било коју врсту језика, па чак и онај глувонемих. У прологу смо имали млеко, а један од знакова каснијег појављивања краве је да она даје млеко. С обзиром на то да је млеко симбол живота, отпадање главе краве му се супротставља као симбол смрти који провејава читавим прологом. Тако овај тренутак поново оживљава тај симбол на који се после пролога готово и заборавило. Након што је за столом остао само мушкарац са шубаром, жаба са чела скаче на сто и почиње да скакуће надесно прескачући реквизите корњаче. Овде, као и у целој представи, све врви од симбола (као и знакова) који имају још наглашеније значење због одсуства речи. Један знак упућује на други или више њих, и самим тим се проширује значење симбола који су у једном сложеном и испреплетеном међудејству. Касније се надесно изван позорнице крећу глумци и реквизите: импровизовани базен са рибама, затим старија дама са обезглављеном кравом, старији човек са штаком који шепа и женска особа у црном.

У шуми, иза и мало испод Ендруса, који на клупици лебди у ваздуху и пеца, налази се један знак у облику троугла на којем се повремено појављује светлеће око. Ако пратимо Пјера Гироа по којем знак има супстанцу и форму, светлеће око би била супстанца а троугао њена форма.²⁶ Ако се пак руководимо другим гледиштем и другом терминологијом коју је прихватила модерна лингвистика после Хјелмслева, троугао који дефинише знак по себи био би супстанца, а када је реч о форми, она би била дефинисана као однос сигнала са другим сигнализационим системом (уп. GIRO 1983: 34).²⁷ Светлеће око постаје знак у тренутку када се пали и у зависном је положају у односу на троугао, а када је угашено, оно се уопште не види на троуглу. За разлику од ока, троугао и сам по себи представља знак и има своје значење у односу према другим знацима који се појављују на позорници. Троугао је другачији од других знакова који су теже читљиви, и представља супротно њима једноставну форму. У комбинацији са оком које се пали, троугао подсећа на знакове сигнализације који су типични и јасно читљиви знакови у стварном животу. За разлику од њих, бројни различити знакови у представи *Поглед глувог човека* захтевају непрестано нова ишчитавања, нарочито у контексту крајње сложеног Вилсоновог семиотичког система.

²⁶ Пјер Гиро даје пример семафора и истиче како би у традиционалном значењу речи супстанца и форма, електрични оптички сигнал семафора који означава забрану саобраћаја на неком путу био његова супстанца (GIRO 1983: 34).

²⁷ Код семафора би то била могућност супротстављања црвеног светла зеленом или наранџастом светлу (GIRO 1983: 34).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BART, Rolan. *Književnost. Mitologija. Semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
- BART, Rolan. „Bolesti pozorišnog kostima.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 98–104.
- BART, Gaston. „Veličanstvo riječi.“ *Mogućnosti* 11–12 (1970): 1322–1324.
- CAMPBELL, Ruth, Mairéad MacSweeney, Dafydd Waters. “Sign, Language and the Brain: A Review.” *Journal of Deaf Studies and Deaf Education* 13 (1) (2008): 3–20.
- GENET, Jean. „Neobične li riječi.“ *Mogućnosti* 5–6 (1971): 510–517.
- GIRO, Pjer. *Semiologija*. Beograd: Prosveta, 1983.
- HOLMBERG, Arthur. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HONZL, Jindrih. „Promenljivost pozorišnog znaka.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 27–40.
- KEGAMI, Jašihiko. „Stratifikaciona analiza pokreta šaka u indijskom klasičnom plesu.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 104–123.
- JÁVORŠEK, Jože. „Tragedija jezika.“ *Mogućnosti* 5–6 (1971): 585–592.
- KARASEK, Helmuth, Jenny Urs. “Franz Kafka Meets Rudolf Hess: *Spiegel* Interview with Robert Wilson on *Listen, Look, Act*.” *Der Spiegel* 10 (1987): 205–214.
- KIRBY, Michael. “Workshop Issue: An Introduction.” *The Drama Review* Vol. 23, No. 4 (1979).
- KOVZAN, Tadeuš. „Znak u pozorištu.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 7–27.
- LIČ, Edmund. *Kultura i komunikacija*. Beograd: Prosveta, 1983.
- MARINIS, Marco D. *The Semiotics of Performance*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1993.
- MUNEN, Žorž. „Pozorišna komunikacija.“ *Pozorište* 1–2 (1973): 40–46.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London – New York: Routledge, 2001.
- PETERSEN, Anne R. *Installation Art between Image and Stage*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2015.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London – New York: Routledge, 2003.
- SHEVTSOVA, Maria. *Robert Wilson*. London – New York: Routledge, 2007.
- SONTAG, Susan. *Stilovi radikalne volje*. Zagreb: Mladost, 1971.
- TODOROV, Cvetan. „Strukturalna poetika.“ *У: BUNJEVAC, Milan (прип.)*. *Strukturalni prilaz književnosti* Beograd: Nolit, 1978.
- UBERSFELD, Anne. *Reading Theatre*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- WILCOX, Dean R. *The Language of Visual Theatre: Sign and Context in Josef Svoboda, Meredith Monk, and Robert Wilson*. Washington: University of Washington, 1994.

Goran T. Gavrić

THE SEMIOTICS OF THE THEATER OF ROBERT WILSON ON THE EXAMPLE OF THE PLAY *DEAFMAN GLANCE*

Summary

Semiology or semiotics of the theater, unlike the semiology of literature and communication, is still insufficiently explored area. Its complex character is determined by several different and mutually connected factors, starting with the relationship between directors and actors, actors as senders and spectators as recipients, spectators and the text channelled through actors in a one-way communication, then the relationship between the spectators, and the perception of the performance by each spectator individually. Although incompleteness is characteristic of any theater performance, it is maybe most completely expressed in Robert Wilson. This imperfection is primarily related to the verbal expression that stems from and follows the textual structure of the script, and particularly to its manifestations in relation to visual aspects. It can be said that there is

a kind of hypertextuality in his theater, which is shaped only in the context of the hypermedia artistic expression. Wilson's theater does not tolerate borders, and it frees itself from them by avoiding exposure. Visual aspects in his performances are often central, scenography is minimalistic and reduced, and architectural forms and lighting are carefully and precisely designed. However, it is interesting that the linguistic aspect, which is only apparently concealed, greatly contributes to the expression of a unique, yet universal, sign system. This system is universal in terms of signs known to all, but its uniqueness is reflected in the order and manner in which they are displayed. Robert Wilson found his inspiration in working with disabled people, and at the same time helped them to accept and live with their mental and physical disadvantages, but also to express themselves through art and show their creativity as much as possible. Two persons with whom he collaborated and included them directly into his performances are a deaf and an autistic boy, Raymond Andrews and Christopher Knowles.

In the prologue of the play *Deafman glance* death is a key term, while other symbols and signs are built around this concept, creating a meaning based on it. Robert Wilson presents death in a specific way, without excessive dynamics, everything is dead even before the death actually comes, and the death does not come unannounced because the silence precedes it. After a painful and empty period of silence, death comes as a liberating element and brings the resolution to its continual delay and uncertainty. In this play, there is almost complete silence (only the music of Alan Lloyd, Igor Demjen, and others is heard in the background), despite the fact that pure silence is neither conceptually nor really possible. Wilson skillfully bypasses the dialogue in live communication, and also in the text before it is presented on the stage. In fact, he in this case seeks a different kind of communication, which is non-verbal, and at the same time establishes non-verbal dialogue among actors. Avoiding the language Wilson does not cancel out different types of channels through which the meaning of a word can reach the spectators. He only sees the language as an inadequate tool for expressing certain ideas, and for presenting and transmitting messages that would in some sense be banalized in this way – especially if the concept and nature of his performances are taken into account. What is characteristic of this play is the mixing of different symbols, but also the positions in which the marker and the marked find themselves. Robert Wilson uses many signs as symbols and puts them in different contexts, creating an intricate network of visual messages. Decoding these signs is to some extent complicated because the characters and objects are placed into spaces that do not represent their natural environment. The director seems to create a wide area, a common space in which characters meet in a way which is uncommon in the real world. The spectators thus attend an artless presentation of a scenery freed from the conventional norms of the display. Their blending and assimilation into this space is thus easier, but there is still a complex character of the sign system that keeps the boundary between the audience and the stage real. Markers become marked at certain moments, and vice versa, and so signs as associative sums of these two members often change their meaning.

Keywords: semiotics of the theater, Robert Wilson, *Deafman glance*, sign, symbol, signal system, non-verbal dialogue.

ЗОРАН Р. КОПРИВИЦА

Факултет драмских умјетности, Цетиње / Филолошки факултет, Никшић
/ Филозофски факултет, Никшић*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

СМРТ ГОСПОДИНА ГОЛУЖЕ НИКОЛИЋЕВ ТЕАТАР АПСУРДА

САЖЕТАК: Голужина смрт је немилосрдни диктат – немеза поведљиве и разурларене гомиле! Помахнитала паланка која одлучује о његовом животу заправо је фашисоидни микрокосмос, а његово страдање само увертира у свеопшта страдања. Од момента када на себе навуче одору жртве, Голужа постаје паланачки идол. Николић нас у овом филму још једном подсећа на улогу превртљиве масе, односно њихову хипокризију која је, заправо, разобличени паланачки кредо, катализатор свих нечасних дешавања. Међутим, овај Николићев јунак није само жртва тираније, него и неко коме није јасно зашто му суде, зашто толико желе његову смрт. Однос појединца и масе у овом Николићевом филму, у атмосфери која по свему подсећа на ону из Кафкиних романа, доведен је до апсурда. Николић је у смрти препознао 'светковину' и као такву је представљао кроз све иронијске равни. На филмски језик, у оној мјери у којој је проналазио сличности између два умјетничка медија, у конкретном случају књижевности и филма, Николић никада није гледао као на 'погодно тле' за директну визуелну транспозицију. Сваки приступ који би претпоставио садржајно-формалне карактеристике адаптираног дјела самом филму као изражајном медију, за њега је био неприхватљив.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: филм, књижевност, адаптација, апсурд, живот, смрт.

*Смрт господина Голуже*¹ једини је Николићев филм у којем елеменат филмског проистиче из елемента литерарног исказа и директно

* zoran.koprivica@gmail.com

¹ *Смрт господина Голуже*, 35 мм, колор, 2423 м. Производња: Авала филм, Београд / Авала про филм, Београд / Slovenska filmova tvorba Koliba, Братислава / Кемал и партнер, Салцбург – 1982. Режија: Живко Николић. Сценарио: Бранимир Шћепановић. Камера: Станислав Сомолани. Музика: Војислав – Војкан Борисављевић. Сценографија: Роман Рјаховски. Монтажа: Анита Хрошова. Играју: Љубиша Самарић [Голужа], Савина Гершак [Анка], Јиржи Примек [Симеон], Весна Пећанац [Милена], Боро Беговић [Брицо], Фердинанд Крута [Кројач], Заим Музаферија [Фотограф], Милан Дротар [Професор], Јан Милднер [Поп], Петар Спајић [Мрцо].

је њиме условљен.² Тако дјелује и главни ‘лик-маска’ Голужа, што га у цјелости дистингира од других ликова како у том тако и у осталим Николићевим филмовима.³ У *Смрти ђосѿодина Голуже*, Николићевом паланачком паноптикуму, суочавамо се са учмалим, блазираним и окрутним свијетом, сплеткама и подвалама провинцијских чудака и лицемјера који главног јунака гурају у смрт. Голужином могућом кривицом која би их навела на такав чин они се не баве. Њима су потребни кривац и спектакл! Са Голужом су неочекивано добили и у њему препознали и једно и друго, као што је био неочекиван и његов долазак у ту ‘чаробну варошицу’; таквом је Голужа види у разговору са заносном паланачком удовицом Анком, али не и као своју ‘голготу’.⁴ Голужа временом све дубље тоне у хипокризију и лаж, препуштајући се хедонизму и не схватајући да је постао оруђе манипулације и жртва интрига примитивне паланачке светине. Он притом и не покушава да пронађе излаз из ситуације која га одводи директно у смрт и, изузев бјекства, не очекујући никакво друго ‘чудо’ које би могло да га спасе. Николићеви јунаци *en general* немају никакав посебан однос према смрти, нити је доживљавају као трагичан чин, па чак ни стари Капетан из *Беџиѿија*, који се ње плаши само зато што би могла да угрози његов ‘распламсали’ ерос. Танатос на једној страни, оваплоћен у лику Капетана, старца са сиједом косом умјесто браде и ‘метафизике језе’! Смрт, дакле, није толико скопчана са страхом ‘полазника’ од ње, колико са његовим деонтолошким ‘наслеђем’. За разлику од јунака античких драма, који су се ужасавали сваке помисли на смрт, и романтичарских, који су у њој видјели ‘избављење’, имамо и Николићевог Голужу који ће у неком зачуђујећем заносу, у тренутку своје коначне одлуке – директне последице његовог обећања да ће у ‘захвалност’ за баханалије које му је паланка пружила – рећи: „Смрт је велика ствар!“ Николић је у смрти препознао ‘светковину’ и као такву је представљао кроз све иронијске равни које имплицирају хипокризију оних који на тај пут још нису ‘кренули’.⁵ Другим ријечима, драматургија смрти у његовим

² Шћепановићев сценаристички предлог изниклао је управо из литературе (и то његове!), што Николићу као косценаристи није сметало да, као уосталом и у *Беџиѿијама* и *Јовани Лукиној* – сценаристи су, такође, били писци Душан Ковачевић и Жарко Команин – прихвати само оне литерарне ‘координате’ које су биле на фону његовог виђења проблема у њима.

³ Сличан приступ у обликовању ликова Николић је имао и у свом првом дугометражном играном филму *Беџиѿије*.

⁴ Истовјетан мотив присутан је и у Николићевом филму *Јована Лукина* о ирационалном убиству непознатог младића.

⁵ Треба се само присјетити Зеља из Николићевог филма *Чудо невиђено* и досаде која га је ‘сколила’ док је ‘отпремао ђеда’ на ‘онај’ пут.

филмовима каткад је усмјерена у правцу њеног гротескног представљања – варирања станићевских мотива ‘безбрижних покојника’!⁶ Вратимо се на случај Капетана из *Бештија* који се не одваја од своје слике из младости – што у његовом случају недвосмислено указује на непролазну, латентно присутну снагу ероса – којег бештије, износећи га на носилима и кружећи с њим мрачним улицама острвског насеља, припремају управо за оно с чим ће убрзо морати да се суочи. И коначно, зашто не навести примјер Ђекне – Николићеве хетеродијегетичке јунакиње из телевизијске серије *Ђекна још није умрла а ка’ ће не знамо* – која смрт упорно ‘одлаже’. Но, Капетан ће усред једне од тих ‘проба’ у којима је ‘искушавао’ танатос, у тренутку опште пометње бештија, бити остављен на милост и немилост Ђентовим сулудим пројекцијама, а судбина Ђекне ће остати хирмос, недовршена прича о загонетном умирању. Ипак, не може се безрезервно тврдити да се, кад већ немају никакав однос према њој и ње се не плаше, смрт Николићевих јунака не тиче и да је они, тачније то нелагодно осјећање које помисао на њу изазива, на различите начине не потискују. Бештије, ‘притиснуте’ фјаком и опсједнути ласцивним еротским темама, вријеме проводе у кафани, док њихови антиподи, старе жене у црном, користе сваку прилику да им се ‘приближе’; они, затечени у ‘чуду невиђеном’, управо у чудесима која сами стварају, потискују сваку промисао на њу; Јована и Лука је на мистичан начин ‘измјештају’ у недохватни простор оностраног. Дакле, за Николићеве јунаке не може се рећи да у смрти проналазе спас, укључујући и Голужу, који, поред све своје моралне изопачености, показује и морално ‘поштење’ – нека нам буде допуштено да се у Голужином случају послужимо тим метафоричко-иронијским еуфемизмом – одржао је ријеч! Под ‘добровољним притиском’ податне и разуларене масе, на начин како то показује овај за њега фатални оксиморон, пристаје и на ту у низу непланираних ‘авантура’. Неки ће у Голужиној смрти препознати спас и избављење од онога што се показало као његов усуд. Ипак, с том разликом што је она у Голужином случају немилосрдни диктат – немеза разуларене гомиле! И није га све вријеме случајно пратила звучна кулиса надолazeћег фашизма. Помахнитала паланка која одлучује о његовом животу је фашисоидни микрокосмос, а његово страдање само увертира у свеопшта страдања. Иако у филму нема нацистичке иконографије и симбола, изузев што се чују звучне итерације из *off*-а, на чију опасност упорно упозорава Професоров глас разума – слично поступа и Милетисимус

⁶ Сликар Војо Станић био је Николићев професор у Умјетничкој школи у Херцег Новом почетком шездесетих.

у *Беџиџијама*⁷ – све што се у њој дешава на фону је катаклизмичког предсказања.⁸

У паланачкој средини огрезлој у интригама и неморалу кључ за разрешење проблема имају поштар, бивши глумац позоришта које је укинута, познат као Мачак, и његова жена, глумица, који жудњу за позориштем, нескривену фрустрацију и жељу за осветом према онима који су га угасили, трансформишу у позоришни чин на отвореном у којем учествују управо паланчани: беспослени, духовно испразни, блазирани, унесрећени, усамљени и надасве уплашени, на начин на који их у *Философији љаланке* види и Радомир Константиновић.⁹ На тој сцени, са паланачким мизансценом и кулисама, у средишту интрига су усамљена Анка и опљачкани путник Голужа, ситни предратни чиновник, сервилни мали човјек којега су непредвидиве околности на њу довеле. Таквој паланци, по ономе што ће након његовог доласка услиједити да би се заокружила лепеза потребних ликова за још једну у низу представа овог несвакидашњег грангињола, очигледно је још само Голужа недостајао. Она се, уз то, показује као незајажљива неман којој су интриге у које је Голужа уплетен недовољна храна. Паланка тражи његову главу, што ће на крају и добити Голужиним скоком с моста – скоком који ће уједно означити како крај његове ‘изненадне’ нарцисоидности – код Голуже се све дешава изненадно! – тако и његове пркосне равнодушности. Голужа осјећа да ће овим чином од себе направити хероја и да ће се од безначајног послушника – који је свом шефу сваког јутра доносио новине и кувао кафу, а његовим љубавницама, које је препознавао према различитој боји косе, односио букете цвијећа – да се уздигне до митских паланачких висина које га одводе у смрт. Николић је у *Голужи*, како сам каже, истраживао управо тај ‘трагикомични моменат’ када се у човјеку буди зло. Управо ће зло оличено у трагикомичном паланачком фашизму његовог јунака гурнути у смрт, као његовом једином ‘излазу’.

Филм има више слојева: може се говорити о тјескоби, о путу ка спасењу, тражењу излаза из самог себе, о човјеку којим се манипулише. Желим да се подсмјевам тој нужној човјековој потреби за туђом не-

⁷ Милетисимус, такође, безуспјешно упозорава острвску руљу на катаклизму која им предстоји будући да се острво помјерило за осамнаест степени у односу на сунце, и ко зна ‘где ће већ за секунду-две да заврши’, а чија панична упозорења, једнако као и Професорова из *Голуже*, пролазе мимо оних којима су упућена.

⁸ Усуђујемо се рећи да је Николић предосјећао, али и упозоравао, и не само у овом филму већ и у многим интервјуима крајем осамдесетих, на опасност од ‘надолазећег’ национализма.

⁹ У раду у којем се одвојено бавимо структуралном анализом *Голуже*, такође указујемо и на уочљиве сличности са горепоменутом Константиновићевом студијом.

срећом преко које се тражи сопствено спасење, односно, о тој неуспјешној упућености човјека ка разрешењу за које нико није нашао кључ. Наравно, ни ја (Николић: *Инџервју*, 19. 2. 1982).

Смрт̃ ђосїодина Голуже се, стога, може одредити и као типично кафкијанска параболо о сукобу појединца и масе, о доминацији апсурда који немотивисане и ирационалне поступке оних који ‘не знају шта чине’ – као што је случај са рушењем цркве у *Јовани Лукиној* – претвара у апотеозу зла, али с том разликом што *каирос* у *Јовани Лукиној* није непосредно везан за судбину главних јунака.¹⁰

Голужина једина жеља била је да види море, и то у новембру кад су цијене три пута ниже. На том путу, у тренутку опуштености и непажње, али и великих очекивања, Голужа бива опљачкан у камиону којим је на тај пут кренуо – а камионом се возио да не би прекршио ‘кодекс’ свог патолошког цицијашлука! Тај моменат уједно је увод у његову ‘голготу’. Пљачкаши који су инсценирали дефект на задњој гуми, а наивног Голужу послали да извиди у чему је проблем,¹¹ заправо су симулакрум разуларене гомиле која ће се тако сурово окомити на свог госта. У паланци, коју је не својом вољом изабрао за привремено уточиште, Голужа пред блазираном паланачком олоши игра улогу коју му је у тој представи додијелио – тачније одредио! – нико други до још један велики ‘глумац’ и мешетар, управник хотела Симеон, који је, одмах по Голужином доласку, обзнанио да је овај његов необични гост у њихову варошицу допутовао да некога убије. Али та вијест о Голужиној намјери код затечених, иако равнодушних паланчана, имала је неупоредиво мање одјека од оне друге – да је Голужа у њихову варошицу, заправо, дошао да убије никог другог до самог себе, што је намах изазвало његову велику популарност и дивљење, посебно код женског дијела паланачког ‘ансамбла’, али истовремено и завист и суревњивост, а код појединаца, поред невјерице у такав чин, и мржњу.¹² Локални моћници, малограђанске ‘велможе’, али и ‘лакеји’, једнако као и разуларена и нестрпљива гомила, у Голужиној одлуци, коју једино он није узимао за озбиљно, препознају највећи и најзначајнији паланачки догађај, претпремијеру једне велике ‘представе’ чији се обриси већ наслућују у порукама које стижу са радија. Још једном ‘острву’, у још једном Николићевом филму, пријети, дакле, опасност од уништења. На сцени су, по Професоровом тумачењу, двије немани: ова паланачка,

¹⁰ Слично је и у *Беџиџјама*.

¹¹ Голужа се ту први пут одваја од свог ковчежића – свог ‘omnia mea’ – што је, такође, неизбјежна асоцијација на Ћентов ковчежић из *Беџиџија* и још неке из књижевности.

¹² Посебно су биле активне жене, које су жељеле да се опробају у љубави с непознатим али ‘привлачним’ господином, који је у њихову ‘чаробну варошицу’ дошао да се убије.

па ма како и ма колико била агресивна, ипак ефемерна, и она друга, неупоредиво опаснија, која се надвила над човјечанством – у којој одзивања ехо незамисливе пошасте.¹³

Смрти ђосјодина Голуже логичан је наставак Николићевих дугометражних филмова *Бешиџије* и *Јована Лукина*. У њему се, наиме, необична прича из *Бешиџија* на неки начин наставља, с том разликом што умјесто гомиле чудака који су њени главни актери и који јој дају потребни драмски замајац, у фокусу његове пажње је усамљени чудака који својим изненадним доласком и необичним изгледом изазива знатнијељу мјештана једне учмале варошице. Али оног момента када на себе навуче одору жртве, он постаје њихов идол. Надаље, све паланачке фрустрације, амбиције и страсти преламају се преко те – изненадне! – жртве. Николић нас у овом филму, као уосталом и у *Јовани Лукиној*, још једном подсећа на улогу непредвидиве и превртљиве масе и њеног односа према идолима, жртвама њихове хипокризије.¹⁴ Заправо, хипо-

¹³ Зорица Бањац сматра да у овом Николићевом филму, што је у крајњем и очигледно, има превише апсурда и агресивности, као и еротике контрастиране насиљу. Као добре стране и неспорне вриједности 'Голуже' она наводи редитељско умијеће и глумачку 'физичко-интерпретативну' трансформацију, указује на чињеницу да није довољно, и да је и сам Николић тога био свјестан, да се на општим мјестима, као што је то сукоб појединца и масе, може направити цјеловита филмска прича, па је, стога, покушао да фабулу филма и свог јунака смјести у неке конкретне, социјалне координате. „Тако је, ничим мотивисана одлука мистериозног Голуже да се јавно убије, у филму донекле објашњена као последица тежње за важењем малог, исмеваног чиновника, а ирационална деструктивност и демонијаштво масе (грађана варошице) је у блиској вези са социјалним и идеолошким оквиром, фашизмом (који редитељ наговештава одломцима Хитлерових говора на радију, немачким песмама и бандеролама на којима пише 'Срећна нова 1940'“ (Бањац: 12. 11. 1982). И у томе, рекли бисмо, нема ништа спорно. Али ти детаљи, по Бањчевој, нису били довољни да извуку филм из шаблona. Његовим највећим недостатком она сматра то што је ситуација апсурда и бесмисла, доминантна у односима међу људима, протумачена, такође, *бесмисленим и немотивисаним средствима*. Умјесто коментара желимо да овом ставу супротставимо једно сасвим опречно виђење Мире Боглић овог, по много чему, фундаменталног проблема у *Голужи*, које је и нама веома блиско, а која каже да је код Николића присутна унутарња тежња да ствари гледа изван уобичајених тотала и такозваних општих мјеста. С друге стране, међутим, његова трагања за човјеком изнутра одвела су га, по Боглићевој, „у *тирајну ауторску изолацију и њоштрају* за бизарним ликовима и бизарним причама, у којима он *тиражи метафоре и начине за саопштавање истина о људској природи* [курзив З. К.]“.

Усуђујемо се рећи да управо такав начин филмског промишљања у истраживању људских нарави, Николићу доноси, ако ништа друго, посебно мјесто у нашој кинематографији и истовремено га знатно уздиже изнад њеног просјека.

¹⁴ Ту цијену плаћа и једина жена којој је истински стало до Голуже, лијепа Анка, и сама у немилости паланачке руље, коју она назива 'варошким псима', који су јој убили мужа. Милена, њена служавка која јој је одана и о њој брине материнским инстинктом, у одсудном тренутку, када буде повријеђена њена сујета, тачније када открије да Анка планира бјекство из варошице, и то ни са ким другим него са 'озлоглашеним' Голужом, о томе ће да обавијести паланачке 'псе', контролоре свих збивања у њој, који ће Анку сурово да казне. Још један у низу екстремних примјера хипокризије, чије је жигосање у Николићевим филмовима *in continuo* присутно.

кризија је у овом Николићевом филму разобличени паланачки *credo*, катализатор свих нечасних дешавања. Улог паланачке бахатости у овом случају, ма колико ирационалан био сам повод, јесте сâм живот. Уосталом, уколико то тражи маса – иако се њен неупоредиво моћнији пандан, говор вође и громогласни узвици подршке из ‘другог плана’ непрестано чују! – свака жртва је оправдана, а каткад, као у Голужином случају, и добродошла. Међутим, овај Николићев јунак није само жртва паланачке тираније, него и неко коме није јасно зашто му суде, зашто толико желе његову смрт. Али ни њему самом, на крају, није јасно да ли то жели!

Као и у својим претходним алегоричким причама, Николић и у овој, са уочљивим, каткад и наглашеним елементима стилизације, настоји да дâ увјерљив приказ средине у коју је радња смјештена, укључујући динамичне сцене најчудеснијих дешавања – гротескних, аморалних и опсцених – којом влада апсурд. Однос појединца и масе, у атмосфери која по свему подсјећа на ону из Кафкиних романа, доведен је до апсурда.¹⁵ Голужа, међутим, није, како се то повремено истицало у филмској критици, ‘донкихотовски усамљен’ лик. Он је само усамљеник који не пружа отпор, неко ко је схватио да нема шта да изгуби, за разлику од осталих, изузимајући Професора,¹⁶ који у његовој жртви виде смисао свог паланачког трајања – свој спас! И одатле, чини се, тај ритуални аспект жртве у овом Николићевом филму,¹⁷ у причи лоцираној у средини која по својој организацији, ма како је историјски, социолошки или идеолошки одредили, представља затворени и недоступни микроуниверзум.¹⁸

¹⁵ По Боглићевој, мотив жртвовања у *Голужи* доведен је до апсурда, самим тим што је присиљан, па као такав подсјећа на игре у арени и спуштене палчеве.

¹⁶ „Али ја нећу човека да гоним у смрт!“ каже он.

¹⁷ По Благоју Куновском, међутим, овај Николићев филм сугерише једну специфичну метафору материјализовану у самој Голужиној смрти. Управо из тог разлога, сматра он, смрт није ритуал (јер ритуал није метафора!), већ трагедија свеколиког људског рода, што је, морамо примијетити, у потпуној супротности са Николићевим виђењем смрти као светковине, дакле и ритуала (који не мора ‘обавезно’ да буде и метафора!). То, уосталом, чини једну од основних одредница Николићеве поетике још од његових раних документарних филмова, посебно *Полазника*.

¹⁸ Мира Боглић примјећује да се Николић у режији *Голуже* не плаши наглашене стилизације, како у глуми тако и у мизансцени, сценографији и костимографији. По њој је и сам Голужин лик у цјелости ‘дизајниран’, што је Љубиши Самарџићу наметало глуму која се креће у оквиру ‘маске и хабитуса’. Стога је, сматра Боглићева, лику Голуже, умјесто наглашене визуелности, требало дати више дубине, те тако нагласити трагичност тог ‘кловна’ који скаче с моста, јер мора. Рецимо да Голужа, ма колико се то у Николићевој ‘причи’ чинило немогућним, не мора да ‘скаче с моста’ зато што се то од њега тражи, већ зато што је у једном тренутку он тако одлучио. Голужа, притом, не заборавља ни на обећање које је дао најупорнијим паланачким ‘инквизиторима’: Управнику хотела, Брици, Фотографу и Кројачу. Међутим, тешко је послје свега аподиктички тврдити, како то раде поједини критичари,

У драматуршком постулирању приче о Голужи, користећи гротеску као један од начина којим се подвлачи његов удес, Николић радњу овог филма, као што је то случај и у *Бешџијама*, ‘затвара’ у простор тијесних, каменом поплочаних улицица и тргова.¹⁹ И овдје су, такође, на сцени каирос и смрт. Голужа не буди само знатижељу, већ уноси и промјене, психозу колективног ишчекивања која ће дуго држати у неизвјесности паланачке ‘судије’.²⁰ Њихова психолошка стања, односно фрустрације, Николић потцртава вјешто одабраним ликовним рјешењима са разуђеном гамом хроматских валера.²¹ Ипак, суштинско одређење овог филма не треба тражити у његовој ‘литерализацији’, наглашеној стилизацији и елементима позоришног израза.²² Међутим, дио филмске критике проблеме у *Голужи* сагледава управо у том кључу, па тек онда у филмском који, по њима, изгледа као да је придодат првом. У том смислу Мира Боглић читава структуру овог Николићевог филма, апстрахујући притом његове неспорне естетске вриједности, своди на сценску и литерарну: „Тек задња секвенца на мосту могла је бити једино филмски остварена, али је лако могућа и на сцени! [...] На сваки начин у филму *Смрт ђосџодина Голуже* литература је суверено овлада и филмским изразом, тако што је Николић тражио путеве како да причу изведе на литерарно-филмски начин, а не обрнуто“ (Боглић 1982: 56–57). Николићева екранизација Шћепановићеве новеле *Смрт ђосџодина Голуже*, дакако, има јаку литерарну основу, што је донекле и разумљиво, али никако не у том обиму да би она – литература! – својом

али не и Боглићева, да је Голужа морална личност. Али уколико у смрт одлази из поноса или из жеље да постане херој, над чијом ће злехудом судбином да ламентирају једино паланачке даме, његове љубавнице, онда се суочавамо са Голужиним амбивалентним односом према властитој судбини. Боглићева, такође, истиче и очигледне квалитете ове, како је она назива, ‘бизарне приче’, у првом реду њене комичне моменте. Међутим, с друге стране, с правом указује и на заводљивост таквих елемената, присутних у готово сваком кадру, као основе за градњу lika Голуже, што би публици могло да се ‘свиди’, а што би истовремено могло да буде и основни недостатак филма, па чак и промашај режије и глуме.

¹⁹ Југословенској критици је у овом Николићевом филму, између осталог, засметао и могући утицај Фелинија, посебно *Амаркорда*, што је Николић категорички порицао, и не само када је тај филм у питању. Чини се једнако занимљивом и чињеница да италијански филмски критичари са Николићем о томе никада нису разговарали. Нешто што је у тадашњој европској критици схватано као предност геоестетичког препознавања, критика на нашим просторима је у својим квазиестетичким просуђивањима тумачила као епигонство и калк.

²⁰ Ту галерију гротескних ликова употпуњује и гробар Мрцо, чији је једини одговор на све што се око њега збива: „Абсолиман!“ Уосталом и Брицо је дошао до закључка да се, кад год не може да ријеши неки проблем, обрати Мрцу и добије тај јединствени одговор.

²¹ Ликовна компонента, генерално, као и костими и инвентивна сценографска рјешења, подижу општу вриједност и експресивност овог Николићевог филма и дају му посебан естетски квалитет.

²² Николић у једном од слојева приче, иако ненаметљиво ипак крајње увјерљиво, провлачи и асоцијативну паралелу о политичким сплеткама и интригама.

естетском изражајношћу могла да надвлада елементе специфично филмске нарације. Уосталом, зашто бисмо, изузетно, овај Николићев филм морали да узимамо за илустрацију таквог става, имајући притом у виду бројне сличне примјере у ондашњој кинематографији? Надаље, Николић се никада није бавио елементима специфично театарске стилизације, али их није ни ‘прескакао’ онда када је могао да их ‘узглоби’ у структурално ткиво својих филмова. Ако би у *Голужи* негдје требало тражити ‘сцену’, онда је то сцена инферналне паланачке збиље, дешавања које је немогуће смјестити у просторни оквир позоришног ‘реалма’. Бавећи се анализом односа литерарног и филмског у овом Николићевом филму, Богдан Калафатовић, слично Боглићевој, долази до закључка да су фабулативни елементи у њему крајње редуковани и сведени на литерарну конструкцију.²³ Ипак, оваква и слична критичарско-теоријска промишљања могу се прихватити само као добра намјера да се укаже на нераскидиву идејно-тематску везу два колико слична толико и различита дискурса и истовремено подвуче њихов неизбјежан међусобни утицај. Шћепановић је, по Калафатовићу – али и Николић, који је активно учествовао у изради сценарија! – покушао да испод фарсичних токова своје приче формулише неку врсту параболе о рађању фашизма у малограђанској средини, у којој мрачне колективне страсти кулминирају до апокалиптичних размјера у обећаној – обећање је дао сам Голужа, знамо и како! – и „брижљиво“ припреманој Голужиној смрти. Николићев филм је, како смо већ истакли, типичан примјер ужасавајуће гротеске са елементима комичног сведеним не на улогу епифеномена, већ градивне конституенте свеколиког дијегетичког обликовања. И ту се, рекли бисмо, не ради ни о каквој ‘врсти параболе’, већ прије о непосредном приказу рађања фашизма у варошици у коју њен ‘јунак’ стиже прво као загонетна личност, неко ко је дошао да некога убије, а потом и као неко ко ће самом себи да одузме живот. Стога, Голужина смрт није ‘брижљиво’ припремана, она је резултат његове одлуке илити његовог непромишљеног обећања, али је за тај догађај припремана паланка која ће, кад се буду сводили рачуни, да наплати оно што му је пружила – хедонистички дуг! И паланачки

²³ Николић је не само у овој Шћепановићевој новели већ и у његовој цјелокупној литератури препознао могућности екранизације, без обзира на лоша искуства неких његових претходника. Та врста литературе га је привлачила и због тог, на филму толико рабљеног, односа појединца и масе. У оквиру посебног рада, у свеобухватној анализи процеса транспозиције овог литерарног предлошка, егзактно смо доказали да се ради о поновном писању истог књижевног дјела, у цјелости прерађеног и прилагођеног захтјевима филмског наратива. Вјерујемо да смо на тај начин дефинитивно одагнали све сумње, апроксимативне процјене, произвољна и квазианалитичка тумачења која стављају знак једнакости између ова два, иако по својим основним карактеристикама блиска, ипак самосвојна вида умјетничке комуникације.

Професор, као глас разума – и глас савјести! – има своје виђење Голужине одлуке: „Ви ноћас одлазите у смрт из дивног и часног протеста према срамотним и ужасним временима која наилазе!“²⁴ Но, Голужина трагедија је, по Николићу, садржана у томе што није свјестан своје смрти. Голужа, иако парадоксално, предводник осветничке поворке, својом ‘маском и хабитусом’ у катарзичком процесу ослобађања од сопствене безначајности, становницима духовно и морално посрнуле варошице нуди љубав и смрт!

Хтио сам да то буде асоцијација на Чаплина, али и на Хитлера, да се поиграм (Николић: *Синеасиј*: 57).

И у овом Николићевом филму се, на идентичан начин као и у *Јовани Лукиној*, суочавамо са непатвореном метафизиком зла и мизансценским, односно иконографским ‘рамом’ који, уз то, снажно еманира ирационалну људску злобу. И управо у томе, чини се, треба тражити идејну блискост та два филма.²⁵

Као негативне стране Николићевог филмског проседеа Богдан Калафатовић истиче схематичност у употреби средстава којима се служи да би развио полазни мотив сценарија, склоност ка карикатуралној стилизацији, преувеличавањима и ‘амаркордизму’ који, по њему, готово увијек нарушава мотивацијски систем Николићевих филмова. Ипак, кључним недостатком овог Николићевог филма Калафатовић сматра крајње контрадикторан однос између стилизоване форме и његових натуралистичких обиљежја. О могућем ‘амаркордизму’ у Николићевим филмовима већ је било ријечи. Јасно је да Николић унутар поетске фактуре својих филмова настоји да успостави не само однос већ и баланс између стилизованих и натуралистичких ‘обиљежја’. Он повремено – најбољи примјер за то је *Голужа* – прибјегава стилизованим ‘формама’, па је, последично, и такозвана ‘карикатурална стилизација’ у њима присутна, али не на начин који би могао да угрози њихову дијегетичку увјерљивост, па чак ни ону водвиљског мизансцена – карневалског и/или циркуског декора и костима – и гротескне клоновске одлучности. Такође је јасно да Николићеви јунаци у овом филму представљају комичне обрасце паланачког менталитета, али то су истовремено и универзални типски ‘обрасци’, неуморни у својој потрази за

²⁴ Међутим, оно што треба посебно нагласити јесте чињеница да ни у једном Николићевом филму као у *Смрти Господина Голуже* ерос и танатос нису доведени до крајњих консеквенци.

²⁵ Николић каже да је о томе дуго размишљао. „Знам: зло је у људима, а не у ђаволу, као што фашизам није везан само за Адолфа Хитлера.“ А да би се развио тај однос између појединца и гомиле, „прво је требало развити све ликове, који су у прози били назначени, требало је створити атмосферу, па све то преточити у слику и звук; јер, филм је – слика и звук.“ (*ТВ ревија*, 24. 9. 1982).

деструкцијом и злом. Зорица Бањац указује на суштинску димензију овог Николићевог филма, „о апсурду који управља људским поступцима и о злу које те поступке мотивише“ (Бањац 1982), док Миломир Мариновић указује на два битна момента који су у потпуном сагласју са нашим виђењем проблема у њему: 1) трансформацију алегоријских карактера Николићевих јунака у ‘неку врсту реплике на људску комедију’ (све се своди на водвиљ, гињол, бурлеску, сотију, комедију дел’арте), изругивање и подсмјех животу и смрти и 2) смјештање ове приче у врло конкретно вријеме и простор (Мариновић 1989). Па иако се повремено суочавамо и са снажним емоционалним набојем, он у овом Николићевом филму није доминантно присутан. Њему, дакако, треба претпоставити социјално-историјски и феноменолошки аспект са мноштвом парадоксалних ситуација и обрта, пометње и неизвјесности, хералдику зла, антиципативне и пријетеће симболе.

Критика, међутим, како с правом примјећује Светлана Безданов Гостимир, у свој аналитички проседе није уврстила *уметнички израз*, *ауторски присиљ* је анализиран само дјелимично у појединим категоријама: ‘литература суверено овладала филмским изразом’, ‘фабулативни елементи редуковани’, ‘поетски надахнута прича’; *особени сисџем* је анализиран само у појединим елементима: ‘доследно спроведена идеја’, ‘специфична метафора’, а *сџецифична изражајна средсџива* су вреднована само у оквиру три елемента: ‘структура позоришно-литерарна’, ‘наглашена стилизација на нивоу глуме, мизансцена, сценографије и костимографије’ и ‘карикатурална стилизација’ (Безданов Гостимир 1993). Безданов Гостимир, дакле, у свом приказу указује на све недоследности, али и недостатности које су пратиле критичке осврте на овај Николићев филм, али не и на темељне аналитичке студије, јер их није ни било. То, другим ријечима, значи, с чим смо у потпуности сагласни, да су суштинске вриједности филма *Смрџи џосџодина Голуже* промакле управо онима који су били ‘задужени’ за њихову објективну естетску валоризацију.²⁶ Међутим, постоји и ‘механизам’ естетске ревалоризације, на који у разговору с Николићем указују Мидхат Ајановић и Зоран Маслић.²⁷ Они, наиме, износе став за који вјерујемо да је на фону есенцијалних аксиолошких и естетичких просуђивања значајних умјетничких дјела – потребној временској дистанци, да би се о њима донио ваљан суд.²⁸ У случају *Смрџи џосџодина Голуже*,

²⁶ Тако је и овај Николићев филм на Пулском фестивалу доживио судбину *Бешџија*, неprimјерену и недопустиву дисквалификацију – није приказан у арени у званичном програму.

²⁷ Ајановић и Маслић су са Живком Николићем обавили један од најсадржајнијих и за филмологе најзначајнијих разговора.

²⁸ „Изгледа да ће се о филму *Смрџи џосџодина Голуже* почети озбиљно говорити тек за десетак ако не и више година, јер је неписано правило да се до праве теоријске елаборације

и не само када је тај Николићев филм у питању, Ајановићев и Маслићев став се потврђује као правило.

Дакле, однос према смрти у Николићевим филмовима, па и у *Смрти Господина Голуџе*, има све елементе гротеске с нескривеним ироничним призвуком, иконографским и симболичким обиљежјима која се не мијењају, али и мизансценским потцртавањима којима се жели подсјетити на њену безначајност и неизбјежни пораз у борби с младим и бунтовним еросом. Ријечју, смрт је ‘светковина’ коју Николић у својим филмовима извргава руглу! Између свјетлости и таме, он неизоставно бира свјетлост – живот! Понирање у есхатолошке тајне оставља проповједницима. Николић на филмски језик, у оној мјери у којој је проналазио сличности између два умјетничка медија, књижевности и филма, никада није гледао као на ‘погодно тле’ за директну визуелну транспозицију књижевних предлогака.²⁹ Сваки приступ који би претпоставио садржајно-формалне карактеристике адаптираног дјела самом филму као изражајном медију у који се оно ‘уноси’, за њега је био неприхватљив.³⁰ С друге стране, по Николићу, за разлику од оних теоретичара – и адаптатора! – који заговарају екстремну, каткад и ‘разарајућу’ деконструкцију структуре изворног дјела с намјером да га као ‘сиров материјал’ ставе у функцију почетне идеје, сваком дјелу, самим тим и књижевном, треба приступати на нов и оригиналан начин и из њега извући оне естетске вриједности које ће најпотпуније оправдати његову филмску транспозицију. Очигледно да такав приступ имплицира дијаметрално различит став у односу на онај по којему се вјерност адаптираном дјелу исказује управо изневјеравањем његових суштинских формалних и садржајно-тематских својстава. Николић је, такође, имао у виду и чињеницу да се специфична структура филма по много чему разликује од осталих облика естетске комуникације, ако притом апстрахујемо интердисциплинарне и интертекстуалне ‘утицаје’ који могу да обогате изражајну снагу филма као умјетности отвореној за

истинских вриједности умјетничких остварења долази тек након неопходне временске дистанце.“ (Ајановић, Маслић 1982/1983).

²⁹ Генерално, однос између књижевности и филма, па и у Николићевом случају, најпотпуније се може сагледати управо кроз проблеме који прате процес транспозиције, са често доминантном фигуративно-асоцијативном гамом односа као њиховим суштинским својством, имајући, притом, у виду широку скалу специфичних могућности које филм као изражајни медиј нуди, али и условности и ограничења, што није од мањег значаја.

³⁰ Највише, чини се, из тог разлога Николић се ријетко бавио, тачније, избјегавао је филмску ‘транслацију’ књижевних дјела, уколико изузмемо новелу Бранимира Шћепановића *Смрт Господина Голуџе* и *Јовану Лукину*, насталу по мотивима прозе Жарка Команина, који су уједно били и писци сценарија, односно косценаристи. *Крвава свадба у Брзави*, кратки филм рађен према истоименој поеми Драгомира Брајковића, не убраја се у корпус Николићевих значајнијих краткотрајних остварења, чиме нипошто не негирамо вриједности самог дјела које је овом умјетнику послужило као основа за адаптацију.

сва, па и самосвојна естетска струјања. Управо у једном тако назначеном приступу, који обухвата широк рецептивни круг, могућно је препознати конотативне импликације и универзалне естетске вриједности, било о којој умјетности да је ријеч. Ту се више не ради о дословној транспозицији компатибилних структуралних елемената, већ о њиховој функционалној и цјеловитој узглобљености у изражајно ткиво друге умјетности. Корпус ‘лутајућих’ изражајних средстава и могућности – или *експиракинематографских кодова*, како би рекао Мец – у том погледу је неисцрпан и највише од умјешности и инвенције редитеља зависи које ће од њих да угради у свој дискурзивни проседе. Разумије се да овдје превасходно говоримо о оним прожимањима која су естетски оправдана и етички прихватљива, одбацујући сваку примисао на њихово дословно и немотивисано ‘дислоцирање’ из једног изражајног корпуса у други, са дисонантном скалом препознавања и инкомпатибилним језичким корелатима. Понекад је то и технички неизводљиво, ако не и немогуће. Уосталом, зашто би било који истински стваралац посезао за акциденталним, другом систему естетске изражајности иманентним средствима, када му се отвара широко, увијек инспиративно и изазовно поље истраживања у оквиру власти тог медија. Николић се, у начелу, у *Голужи* руководио тим принципом. У контексту разматрања отворених проблема који прате адаптацију књижевних дјела за филм, он је правио јасну дистинкцију између онога што условно можемо назвати ‘конектованом’ адаптацијом, када се ‘материјал’, то јест формално-тематски склоп, из једног референтног система умјетничке изражајности *ad litteram* преноси у други, и оних дјела која су ствараоцу послужила као основа или само идеја за стварање властитог дијегетичког универзума и која, уз то, нису директно укључена у његов идејно-тематски склоп. Такође, желимо да истакнемо Николићев крајње обзиран однос према ријетким књижевним дјелима које је адаптирао, имајући притом у виду његову потребу да понуђену причу, у зависности од околности у којима је реализује – техничке условности, избор глумаца, објекти у којима се снима и слично – не престално унапређује, никад се до краја не подређујући доминантној идеји, односно концепцији проистеклој из адаптираног дјела, о чему примјер *Голуже* најречитије говори. Такве, превасходно квалитативне модификације прототекста, у дијегетичкој структури Николићевих филмова имају посебан значај. Ипак, иако је у потрази за сопственим решењима каткад, на одређени начин, ‘нехотично’ поништавао фактографску матрицу адаптираног дјела, он никада није ишао тако далеко да поништи и његове суштинске естетске вриједности и основну идеју од које је, вођен тим дјелом, кренуо. Николића, дакле, не убрајамо у ону групу аутора који ће, порад властите концепције и дијегетичке

‘увјерљивости’, у цјелости измијенити или ‘разорити’ аутентичне естетске вриједности изворног дјела, што је добро како за само то дјело, у конкретном случају књижевно које је послужило као основа за адаптацију, тако и за филмско које је из ње проистекло. Николићев примјер најбоље свједочи о томе да када су филмске адаптације књижевних дјела у питању, не постоји неки универзални и ‘провјерени’ модел. Напротив, све, или готово све, зависи од инвентивности самог редитеља, његових креативних рјешења и умјетничког сензибилитета. Николићев и Шћепановићев метатекст, такође, показује да пејоративна синтагма о адаптаторима књижевних дјела као ‘аранжерима излога’ није примјерена, али једино под условом да адаптатор истински истражује како могућности које му нуди ‘материјал’ изворног дјела, тако и сами медиј у који га преноси. С друге стране, морамо имати у виду чињеницу да филм није мање аутентична умјетност само због тога што у њему ‘успјешно опстају’ елементи других видова умјетничке изражајности: књижевности, позоришта, балета, музике, архитектуре, сликарства, вајарства, графике. Николић је трагао управо за оним књижевним дјелима чија је, како истиче Милан Ранковић, „унутрашња организација погоднија за екранизацију“, и даље:

Филмична су пре свега она дела у којима је структура догађаја изложена тако да је погодна за визуализацију, и у којима доминира радња а не вербалне анализе психичких преживљавања личности. То су, дакле, дела у којима реч описује приказ или радњу, а није носилац значења које је визуелно неизразиво. У таквим литерарним делима је, може се рећи, реч употребљавана у суштини нелитерарно (Ранковић 1988: 6).

Ма како ова Ранковићева теза изгледала контрадикторно, она се, у ужем смислу, рекли бисмо, потпуно уклапа у естетски прихватљиву ‘слику’ филмске адаптације књижевних дјела. Међутим, само они елементи ‘нелитерарног’ који имају активну улогу у процесу стварања скале новог смисла и вишезначности које из њега у новом медију проистичу, могу истовремено допринијети стварању коегзистентних естетских односа и интертекстуалних прожимања два умјетничка медија, ма колико се безнадежним чинило да њихова дивергентна својства не могу бити усклађена и достићи исти или приближно исти ниво естетске увјерљивости. Процес остваривања директне и живе комуникације на свим нивоима и у свим правцима, превасходно имајући у виду онај на релацији умјетничко дјело – реципијент, на филму је неупоредиво израженији него што је то случај са књижевношћу, примјера ради, о чијим естетским анастомозама у свјетлу адаптације књижевних дјела за филм управо и говоримо. У противном, дјело које не би оства-

рило тај вид естетске комуникације имало би једино свој ‘ексцентрични’ и самодовољни *raison d’être* и залазило би у сферу недостатног експеримента. Уосталом, одавно је, још од Кануда, познато да филм као синкретичка умјетност конституише поље властите естетске изражајности. Захваљујући могућностима пластичног, иако виртуелног представљања – конвенција која се априорно прихвата да би се очувао привид илузије, „пресликане стварности“, како би, бавећи се онтологијом фотографске слике, рекао рани Базен – филм знатно увјерљивије од осталих умјетности осликала објективну стварност. Ова теза за службује одвојену и знатно ширу елаборацију, али, истовремено, својим опсегом и вишезначним импликацијама умногоме надилази истраживачки оквир овог рада. То нас, међутим, не амнестира од обавезе њеног тумачења, тим прије што је апсолутно на фону наших промишљања о поетици аутора чијим се дјелом бавимо. Дакле, филм као медиј са широком и разноврсном скалом изражајних могућности, управо настоји да нам ту стварност, ма како је још назвали, приближи до нивоа чулне перцепције. Стога, моделовање аутентичне стварности, ма колико блиске оној из изворног дјела, значи нови искорак у том правцу. Тако је и код Николића у његовој филмској адаптацији Шћепановићеве новеле *Смрт ђосиодина Голуже*.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Ајановић, Мидхат, Зоран Маслић. „Живјети, значи бунити се.“ *Синеасиј* 57 (1982/83).
 Бањац, Зорица. „У сенци Кафке.“ *Комунист* (12. 11. 1982).
 Барт, Ролан. *Књижевност, митологија, семиологија*. Београд: Нолит, 1979.
 Башлар, Гастон. *Поетика ђосиора*. Београд: Култура, 1969.
 Безданов Гостимир, Светлана. *Филмом до кришке & IV*. Београд: Институт за филм, 1993, 232–235.
 Боглић, Мира. „Поразна биланца, или појединачни резултати /Смрт господина Голуже/.“ *Филмска култура* 141 (1982).
 Бордвел, Дејвид. „Разумевање наратива.“ *Филмске свеске* бр. 1 (1999).
 Ваноа, Франсис. „Писана прича – филмска прича.“ *Реч* 35/36 (1997).
 Верне, Марк. *Неспецифични кодови*. Филмска култура 154–156, 1985.
 Волк, Петар. *Историја југословенског филма*. Београд: Институт за филм – Партизанска књига, 1986.
 Вучинић, Здравко. „Феномен ликовности у дјелу Живка Николића.“ *Овдје* 409–411 (2003).
 Ернст, Жил. „Ерос и танатос – права или лажна књижевна браћа?“ У: *Смрт, насиље и сексуалност*. Београд: Плато, 1992.
 Јунг, Карл Г. *Човјек и његови симболи*. Загреб: Младост, 1973.
 Калезић, Василије. „Свијест о сатанизму у човјеку.“ У: Милтон, Џон, *Изгубљени рај*. Београд: Алтера, 1989, 443–457.
 Калфатовић, Богдан. „У простору зла.“ *Књижевна реч* (10. 12. 1982).
 Константиновић, Радомир. *Философија јаланке*. Београд: Нолит, 1991.
 Куновски, Благоја. „Смрт господина Голуже.“ *Филмограф* бр. 23/24 (1982).
 Леметр, Анри. „Фантастично и чудесно.“ *Филмске свеске* бр. 4 (1971).

МАРИНОВИЋ, Миломир. *Тихи њобуњеник*. Каталог поводом ретроспективе филмова Живка Николића у Пријепољу, 13–20. 12. 1989.
 РИНИЈЕРИ, Жан-Жак. „Утисак стварности у филму: феномени веровања.“ *Филмске свеске* бр. 1 (јесен, 1970).
 РАНКОВИЋ, Милан. „Филм и друге уметности (2).“ *Филмска култура* 174/175 (1988).
 СУРИО, Ан. „Филмске функције костима и декора.“ *Филмске свеске* бр. 4 (лето, 1971).
 ТУРКОВИЋ, Хрвоје. *Разумијевање филма*. Загреб: ГЗХ, 1988.
 ФРОИД, Сигмунд. *Увод у психоанализу*. Нови Сад: Матица српска, 1979.
 ШЛЕГЕЛ, Фридрих. *Иронија љубави*. Београд: 1999.

TENNANT, Neil. *Anti-realism and Logic*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

Zoran R. Koprivica

THE DEATH OF MR. GOLUŽA
 Nikolić's theater of the absurd

Summary

Goluža's death is a ruthless dictate – nemesis of an impressionable and unbridled crowd! Frenzied province that decides about his life is actually a fascistic microcosm, and his suffering only a prelude to the universal suffering. From the moment he puts on the uniform of the victim, Goluža becomes provincial idol. Nikolić reminds us once again in this film of the role of the fickle crowd, that is, their hypocrisy which actually is shapeless provincial *credo*, the catalyst of all dishonorable events. However, Nikolić's hero is not just a victim of tyranny, but also someone who does not understand what he is on trial for, why they want his death so much. The relationship of the individual and the masses in this Nikolić's film, in an atmosphere which entirely is a reminiscent of that in Kafka's novels, was brought to the absurd. Nikolić saw death as “festivity” and as such represented it through all layers of irony. The film language, to the extent that he found similarities between the two artistic media, in this case literature and film, Nikolić never regarded as a “fertile ground” for a direct visual transposition. Any approach that would prioritize content and formal characteristics of the adapted work over the film as an expressive medium was unacceptable to him.

Keywords: film, literature, adaptation, absurdity, life, death.

МИЛАН Р. МИЛОЈКОВИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности,

Катедра за музикологију и етномузикологију*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ЕЛЕКТРОАКУСТИЧКА МУЗИКА У ВОЈВОДИНИ – ОД ЕКСПЕРИМЕНТА ДО АКАДЕМСКОГ ПРЕДМЕТА (1960–2000)**

САЖЕТАК: У тексту сам настојао да једним погледом обухватим развој електроакустичког музичког стваралаштва на територији Војводине од првих композиција Ернеа Кираља са почетка шездесетих година до почетка новог века, када се положај ове врсте музике мења под утицајем промене глобалне технолошке парадигме, али и због тога што већина актера до тада већ није више деловала у Србији. Текст прати развојну нит кроз поетике неколико аутора који су током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година деловали на овом подручју као што су Славко Шуклар, Митар Суботић Суба, Стеван Ковач Тикмајер, Мирослав Штаткић и други. Сакупљање грађе које је претходило писању рада резултирало је колекцијом од педесетак артефаката (снимака, партитура, потпуних и непотпуних информација о делима) те је у овом раду учињен покушај да се они систематизују на основи већ постојећих историзација српске електроакустичке музике, као неопходан корак пре израде појединачних студија случаја посвећених индивидуалним ствараоцима и делима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: електроакустичка музика, конкретна музика, Србија, Војводина, историја музике, магнетофонска трака, звучна синтеза.

Увод

Развој електроакустичке музике у Војводини као засебан, на овај начин формулисан проблем, до сада није био у фокусу истраживача, док су најзначајнија остварења из покрајине у извесном обиму била разматрана у контексту развоја ове врсте музике у Југославији, односно

* milanmuz@gmail.com

** Текст је настао као резултат истраживања спроведеног након прве године реализације пројекта *Електроакустичка музика у Војводини* Матице српске и Центра за проучавање уметности Академије уметности у Новом Саду.

Србији. Историјски прегледи Владана Радовановића (2010: 125–156; 2001: 16–27) и Весне Микић (2008: 18–27; 2007: 12–15) укључују и дела стваралаца из Војводине у контексту ширег погледа који обухвата велики временски интервал (друга половина века) и веома разнолик садржај, те је разумљиво да у тим написима није посебно разматрано питање развоја музике у покрајинама. Имајући то у виду, чини се оправданим да преглед развоја електроакустичке музике у Војводини утемељим управо на овим текстовима, с обзиром на то да они нуде стратегију историзације специфичних музичких артефаката, засновану на теоријским поставкама које уважавају особености југословенског, односно српског контекста. Оне подразумевају праћење хронологије релевантних догађаја који су „одабрани“ на основу изузетности у односу на окружење, испољене на естетском и технолошком плану.

У овом прегледу у разматрање биће узети радови које су реализовали композитори уметничке музике, будући да стваралаштво аутора популарних електроакустичких дела захтева измењену методологију и посебан детаљан осврт. Електроакустичком музиком ћу у даљем тексту сматрати свако остварење за чије извођење или студијску реализацију је потребна помоћ/сарадња електронског уређаја. Такво схватање је изведено из дефиниције Срђана Хофмана, који електронском (електроакустичком) музиком сматра 1) музику реализовану у студију уз помоћ синтезе звука или акустичним инструментима која се чува на траци или у меморији и репродукује преко звучника, 2) музику реализовану на исти начин која се репродукује на концерту заједно са инструменталним и/или вокалним деоницама, 3) музику за електроакустичке инструменте или ансамбле са електроакустичким инструментима која се изводи уживо на концерту и 4) музику инспирисану значењским елементима (Хофман 1995: 9–12).¹ Хофманово становиште је блиско и теоријама проминентних иностраних аутора у овој области попут Менинга (Peter Manning) и Холмса (Thom Holmes) (MANNING 2004; HOLMES 2012), те се може сматрати најрелевантнијим и најобухватнијим у локалним оквирима, што је разлог његовог инкорпорирања у методологију овог рада. Како је циљ сачињавање прегледа развоја једне специфичне нити у нашој историји музике, тј. мапирање простора на основу одабраних „тачака“ оријентације, у тексту се нећу појединачно освртати на детаље композиција, (иако је одређена врста анализе свакако претходила писању), већ ћу настојати да поставим адекватан оквир

¹ Ивана Јанковић наводи да Хофманова дефиниција појма електроакустичке музике у најширем схватању „обухвата све композиције у којима се звучни материјал у целини или делимично производи или трансформише електронским путем или при чијем извођењу се користе електронски уређаји“ (2002: 97–104).

за даље, конкретније историзације кроз студије случаја које би биле изведене на основу оствареног прегледа.

Иако приступ који ћу применити у тексту постоји и у написима иностраних музиколога, он није могао бити дословно имплементиран када је о околностима у Србији реч, с обзиром на то да технолошки ресурси који су били на располагању нашим ауторима нису пратили светске тенденције.² Магнетофонска трака се може сматрати „централним“ медијем када је о војвођанском електроакустичком стваралаштву реч, будући да је била део инструментаријума све до почетка деведесетих, када је замењује рачунар. Технике звучне синтезе се срећу спорадично, али су генерално ретке због недостатка озбиљног синтетизера. Како наводи Иво Малец, југословенска јавност се са конкретном музиком³ сусрела већ средином педесетих година и очито је није са одушевљењем прихватила (МАЛЕЦ 1958: 307–316). Ипак, један значајан број стваралаца се у наредним годинама опробао у раду на новим звучностима. Како је једини синтетизер великих димензија у Југославији, *Synthi 100*, био у Београду, војвођански аутори су синтезу звука остваривали често малим синтетизерима (од којих се један, из осамдесетих година, ручне израде, чува у просторијама организације *kuda.org* у Новом Саду, нажалост покварен), или неконвенционалним изворима чији су резултат до жељеног облика доводили манипулацијама на траци. Први електронски студио у Војводини је отворен 1987. године у оквиру Академије уметности (о чему ће касније бити више речи), али је то период у којем је због доступности дигиталне технологије, студио све мање бивао интересантан ауторима који су у кућним/приватним условима често имали на располагању више могућности.

Имајући то у виду, сагледавање развоја електроакустичке музике у Војводини бих започео мапирањем временско-просторног оквира који настојим да „покријем“. Он се протеже од почетака манипулације магнетофонском траком у студијима Радија Нови Сад шездесетих година, преко гранања у осамдесетим и прожимања различитих музичких сцена (уметничке, алтернативне, популарне, фолклорне...), до последње деценије XX века и „утврђивања“ места електроакустичке музике у академском музичком канону. Разлог за постављање доње

² Електроакустичка музика је област у којој изостанак материјалних улагања директно утиче на крајњи, звучни резултат због комплексности неопходних уређаја који се не могу произвести без индустријске подршке.

³ Како наводи „отац“ конкретне музике Пјер Шефер (Pierre Schaeffer), конкретна музика се „заснива на претходно постојећим, позајмљеним елементима било којег звучног материјала – шума или музичких тонова који се непосредном монтажом експериментално спајају да испуне одлуку о представљању композиције нацртима без помоћи уобичајене музичке нотације“ (РАДОВАНОВИЋ 2000: 17 према SCHAEFFER 1952: 35).

границе временског интервала јесте у промени технолошке парадигме из дигиталне у постдигиталну.⁴ Та промена је знатно утицала на метаморфозу статуса електроакустичке музике која се у тим околностима више не може разматрати истом методологијом, с обзиром на проблематично место *дела* у глобалној обради података (data processing).

Пионирски подухваји

Као и у осталим земљама Европе где нису постојали (адекватни) синтетизери звука, почеци електроакустичког стваралаштва у Војводини су повезани са институцијом радија. Радио Нови Сад, основан 1949. године, имао је веома добре предиспозиције за развој конкретне музике. Наиме, након Другог светског рата, француски радио RTF (Radiodiffusion – Télévision Française) и британски BBC (British Broadcasting Corporation) били су места на којима је манипулација магнетофонском траком као музичким инструментом доведена до нивоа виртуозности.⁵ Разлог за то је пре свега у доступности савремене технологије, али и у непрегледним архивама ових институција које су нудиле обиље материјала за семпловање. Ове две колонијалне силе су радио-таласима „покривале“ већи део планете, те практично није било звука тадашњег сонорног пејзажа који није био похрањен у њиховим фонотекама.

Радио Нови Сад је од својих почетака одражавао етничку разноликост војвођанског становништва. Емитујући програме на језицима народа и народности (мањина), Радио се афирмисао као полицентрична институција, широког спектра програмских садржаја. Имајући то у виду, не изненађује што је један од пионира електроакустичке музике у Војводини – Ерне Кираљ (Ernő Király)⁶ – своју стваралачку каријеру започео управо у новосадском Радију. Кираљ је био изузетно везан за фолклор војвођанских Мађара и утицај народне музике је чит у свим аспектима његове комплексне поетике. Иако је Кираљев „званичан“ опус за траку невелик, може се претпоставити да је већи део

⁴ Дискурси постдигиталних теорија афирмисани су у знатном броју иностраних написа (CASCONI 2000: 12–18; ALEXENBERG 2011; STERNE 2012).

⁵ У француском радију су своје место пронашле групе GRMC и GRM Пјера Шефера, док је у оквиру британске радио-телевизије деловао чувени BBC Radiophonic Workshop под вођством Делаје Дербишајер (Delia Derbyshire).

⁶ Ерне Кираљ је рођен у Суботици 1919. године. Након завршене музичке школе (труба) и рада у Суботичкој опери, сели се у Нови Сад, где ради као диригент градског и позоришног оркестра до 1953. године. У Радио Нови Сад долази на место музичког уредника, а поред тога је радио и као хорски диригент, те као руководилац Музиколошког одбора Војвођанског музеја. Добитник је награде за допринос развоју југословенске музике (Награда ослобођења Војводине, 1990). Од 1995. године је редовни члан Мађарске академије уметности у Будимпешти. Умро је 2007. године.

свог научног и композиторског рада обављао управо уз магнетофон, с обзиром на то да се данас у архиви Радија налази 148 тонских записа на траци које је он потписао. Како истиче Мирјана Веселиновић Хофман, „Кираљ испољава највеће поверење у импровизациону ведрину, неспутаност и неизвесност звука“, а импровизација на основу графичких записа је у његовим делима најчешће производила „претежно кластерску вертикалу, специфичну позицију вербалне грађе, шум и конкретан звук, као и изванмузичке медије“ (Веселиновић-Хофман 2000: 120–122). Међутим, како су могућности процесуирања звука у студијима Радија биле уобичајене за обављање свакодневног посла, разуме се да Кираљ и потоњи аутори нису своја дела могли усмерити ка суптилним модификацијама семплова који су захтевали адекватне уређаје као што су фоноген и морфофон,⁷ већ је акценат био на каледоскопским колажима, често наративног тока, што је ово стваралаштво у случају манипулација говорним узорцима приближавало радиофонији.

Занимљиво је да је Кираљ веома амбициозно кренуо у истраживање новог медија, међу првима у Југославији,⁸ током каснијих деценија, све ређе се окретао траци. Разлог за то се пре може пронаћи у недовољној доступности електронских музичких инструмената, него у Кираљевом губитку ентузијазма. Напротив, као једна од константи његовог укупног стваралаштва може се поставити управо тежња ка непрестаном откривању нових звучних простора. Вођен својом „акустичком знатижељом“, Кираљ је сам дизајнирао и конструисао уређај „по својој мери“ – *циџрафон*, 1974. године (прилог 1). Цитрафон се састојао од пет цитри различитих величина, на којима се производио звук уз помоћ 16 електромагнета и тонских контрола, те се тако модификован и појачан емитовао преко звучника. Инструмент се могао свирати и без електрификације са ограниченим могућностима. Такође, на цитрафону су могла музицирати и два свирача истовремено, а поједини прагови су постављени на четвртинама степена.⁹

Жанровски се Кираљева електроакустичка остварења могу поделити на солистичке композиције (само за траку), на дела за инструменте/

⁷ Фоноген је уређај који је омогућавао репродукцију трака на различитим брзинама без глисанда, док је морфофон слично функционисао, с тим што је на њему било могуће произвести ефекат кашњења помоћу више глава за читање преко којих прелази иста трака. Оба инструмента су конструисана за потребе продукције конкретне музике по идеји Пјера Шефера.

⁸ Иво Малец је изгледа био први аутор који се у Југославији бавио конкретном музиком средином педесетих (*Мавена*, 1957), али се управо у овом периоду стално настанио у Француској. Убрзо након њега, своја остварења реализују Бранимир Сакач (*Три синџейске њоеме*, 1959) и Владан Радовановић (*Инвенције*, 1961).

⁹ Поред овог инструмента, Кираљ је конструисао још један – таблофон, који није био електрификован.

ансамбл и траку, остварења за цитрафон (и траку) и на музичко-сценска дела и перформансе. *Поему о зори* (1960) за соло траку и *Небо* (1962) за траку и рецитатора, аутор је одредио као „синтетичну музику“ указујући на градивни принцип који је у њима примењен, а који подразумева спој немумичких и синтетичких звукова, удружених са уобичајеним сонорним фондом уметничке музике тог времена, обогаченим иновативним техникама свирања (честим у алеаторичким делима). У другој поменутој композицији аутор је манифестно установио још једну константу својих звучних трагања – људски глас и његове могућности, како при живом извођењу, тако и на траци.

Кираљев електроакустички опус садржи све тада популарне методе компоновања, додуше у ограниченом обиму – синтетизовање звукова, колажирање, модификације узорака на траци (сечење/лепљење, успоравање/убрзавање, наснимавање) као и „базичну“ врсту „живе електронике“ која подразумева поступање са радио-пријемником („транзистором“) као инструментом. То је случај у остварењу *Тачке и линије* (1972, прилог 2) за инструментални састав, а сродним се може сматрати и *Sonata per due recitatori e citrafono* (1975) у којој се од рецитатора захтева да користе микрофон као инструмент (тј. „протезу“ или средство за препарацију) тако што би га држали чврсто приљубљен уз уста. Блиска овим делима су и остварења *Сџирал* (1976) за глас, инструментални ансамбл, магнетофоне и light-show, у којем боје светлости прате промене врсте звучности током одвијања композиције, као и *Црно бело* (1986) за вокал, инструментални састав и магнетофон у којој је глас третиран сродно магнетофону – као извор несемантичке, конкретне звучности. Како истиче аутор, основа драматургије дела је „игра тонова, као таме и светлости и то у једном звучном амбијенту фабричких машина, звукова кластера итд. претходно снимљених на магнетофонску траку“ (Веселиновић-Хофман 2000: 136).

Период експанзије

Почетком осамдесетих, помаке ка усвајању електронских извора звука начинио је и Славко Шуклар,¹⁰ који је у свом остварењу *Анадора* (1980) за оркестар хармоника и удараљке, један парт посветио синте-

¹⁰ Славко Шуклар (1952) је композицију студирао на ФМУ у класи Петра Озгијана и Александра Обрадовића, а магистрирао је у класи Срђана Хофмана. Од 1992. године је радио на АУНС, а пре тога је са Мирославом Штаткићем учествовао у оснивању електронског студија у овој институцији, у којем је у првој половини деведесетих година интензивно стварао. У том периоду је основао и ансамбл посвећен живом извођењу електроакустичке музике. Крајем деценије се сели у Словенију, где наставља композиторску активност. Добитник је награде жирија на Фестивалу у Опатији 1990. године. Најзначајнија дела су *Concerto doppio*, *Vocalise concertante*, *Concerto per amici* итд. <http://www.dss.si/slavko-suklar-en>

тизеру, што је један од најранијих примера живе електронике у српској историји музике. Како аутор наводи:

Електронику сам иначе почео да користим као проширење акустичког медија, при чему сам сâм правио инструмент који сам онда „свирао“ унутар симфонијског или камерног оркестра, или који је био пратећи инструмент. Ја сам, дакле, био и градитељ инструмента (јер сам измислио звук који ми је требао) и „свирао“ сам на том инструменту. Такву музику смо онда и снимали (за кларинет и тејп – магнетофонску траку, за акустички инструмент и магнетофонску траку...)... У таквим финим колажима претапања, који су интерполирани као некакви акварели, електроника се ни у ком случају не понаша као страно тело, него се, као што сам већ рекао, заиста понаша као проширење акустичког медија (РЕТКОВ 2012).

Шуклар је са Мирославом Штаткићем 1987. године основао „последњи“, тј. најмлађи електронски студио у Србији, Електронски студио Академије уметности (ЕСАУ) у Новом Саду у којем је реализован већи део материјала употребљеног у делима ове двојице аутора током деведесетих година. Студио је од почетка био заснован на дигиталним системима за семпловање и процесуирање звука. Поред тога, имао је пре свега едукативну функцију и био је подређен одвијању наставе. О тим данима Шуклар каже:

То су баш били пионирски радови. Сећам се тог периода као једног дивног времена, мада је већ тад почело све да се руши (мислим на бившу државу). Ми смо тада са великим ентузијазмом и са огромним слухом тадашњег декана, Ненада Остојића, као и са Новосадским универзитетом (преко Форума за науку), који су нас ту подупирали, успели да изградимо односно набавимо заиста fine, заокружене системе у том електронском фаху. Ми, наравно, никад нисмо имали толико пара да одједном све набавимо, већ смо систем по систем заокруживали и у крајњој варијанти имали изузетно добре машине. Из Београда су нам људи помогли колико су стигли, а углавном смо сами седели за тим машинама и извлачили из њих шта смо могли. Ако су оне имале „160 брзина“, ми смо можда возили „у 16“. Те електронске справице провоцирале су наше идеје и довеле нашу музику у правце које смо морали неминовно дотаћи. У те наше пионирске радове смо уплетали и наше сјајне музичаре: Лауру Леваи, Николу Срдиха, Иштвана Варгу (РЕТКОВ 2012).

„Жива електроника“ је била у Шукларевом фокусу и у његовим каснијим остварењима, попут композиције *Флаура 94* (1994) за флауту и рачунар и *Concerto doppio* (1996), који се може сматрати веома раним примером примене дигиталног процесуирања звука (digital sound processing,

DSP) у оквиру концертног извођења. Није занемаривао ни студијску електронику. У то подручје његовог рада спадају дела *Sound landscape* (1990) и *Collage* (1990) премијерно представљена на фестивалу *Компјутерска уметности* 1991. године у Београду о којем ће касније бити више речи. До почетка двехиљадитих, овај аутор ће се преселити у Словенију, где ће се претежно посветити инструменталној музици.

Рудолф Бручи (Rudolf Brucci),¹¹ главни промотер савремене музике у Војводини након Другог светског рата, у свом монументалном опусу има само једно остварење у којем се чује звук са магнетофонске траке – *Птице* (1974, прилог 3). Реч је невеликој, али веома интригантној композицији из аспекта отварања нових алеаторичких простора и свирачких техника, у којој трака има улогу „подлоге“, тј. својеврсне звучне кулисе пред којом се одвија део „извођачке драме“. Иако није био заинтересован за електроакустичку музику, Бручи је очито подстицао своје студенте да јој се посвете и уврсте је у своје поетике.

Међу њима, Митар Суботић¹² и Стеван Ковач Тикмајер (Stevan Kovacs Tickmayer)¹³ су, свако у свом домену, остали доследни у примени електроакустичких инструмената. Суботић је своје поуке из аналогне синтезе и дигиталног секвенцирања добио у електронском студију III програма Радио Београда код Пола Пињона (Paul Pignon), који је у другој половини седамдесетих и првој половини осамдесетих, заједно са Владаном Радовановићем, организовао курсеве за композиторе о практичним аспектима електроакустичке музике. С тим образовањем, Суботић је имао одличну базу за даља самостална истраживања, али му је комплекснија технологија била недоступна. У контексту борбе креативности са материјалном оскудицом могу се посматрати његови радови из већег дела осамдесетих година. У њима се огледа још један

¹¹ Рудолф Бручи (1917–2002) је био један од најзначајнијих југословенских композитора после Другог светског рата и оснивач Академије уметности у Новом Саду. Његово стваралаштво припада корпусу модернистичких остварења, а најпознатија дела су му Симфонија леста, Трећа симфонија, балет *Кашпарина Измаилова*, опере *Промејтеј* и *Гилгамеш*, кантата *Војводина* итд.

¹² Митар Суботић Суба (1961–1999) је био српски композитор и продуцент. Након студија композиције код Бручија, бавио се претежно популарном и позоришном музиком током осамдесетих година, под псеудонимом Rex Ilusivii. Крајем деценије се преселио у Бразил, где се бавио продукцијом музике до трагичне смрти. Најпознатија остварења су албуми *Disillusioned!* (1987), *The Dreambird* (1994) итд.

¹³ Стеван Ковач Тикмајер (1966) је већ за време студија код Рудолфа Бручија започео са разгранатом мрежом активности које су подразумевале његов ангажман као композитора, извођача, организатора и посредника у издаваштву. Касније одлази на усавршавање у Холандију код Луја Андрисена (Louis Andriessen) и Дидрика Вагенара (Diderick Wagenaar), а након тога интензивно сарађује са Мартом и Ђерђом Куртагом (Marta, György Kurtág). Био је члан уредништва часописа *Új Symposion*. Од 1991. године живи и ради у Француској, где и даље интензивно ствара и наступа, повремено укључујући електронске инструменте у своја дела. Детаљна дискографија на страници <http://www.tickmayer.com/worklistdisco.html>

битан елемент Суботићеве поетике – тежња ка превазилажењу поделе на „уметничку“ и „популарну“ музику, суперпонирањем и прожимањем амблематичних семплова из канона обеју пракси. Већ у првом свом објављеном остварењу под називом *Зла коб* (1983) за траку, аутор је показао извесну критичност према музичким ауторитетима – у овом случају је то национални канон историје музике који почиње са киром Стефаном Србином над чијим напевом Суботић интервенише – а коју ће много директније манифестовати његови савременици из београдске групе *Ојус 4*. Релаксирање супротстављености популарне и уметничке музике још је видљивије у композицији *Thanx Mr. Rorschach – амбијентни на музику Ерика Сајија* (1987) сачињеној од деликатне текстуре „малих“ звукова фолклорног и немужичког порекла, преко које се јављају делови снимка композиције познатог француског аутора. Након посете IRCAM-у и стипендије UNESCO-а, Суботић се крајем деценије сели у Сао Паоло (Бразил), где ће трагично изгубити живот 1999. године. У Бразилу се потпуно посветио продукцији world-music пројеката, што се може разумети као логичан прогрес имајући у виду Суботићево интересовање за манипулацију фолклорним узорцима на савременим технолошким платформама.

Стеван Ковач Тикмајер је био изузетно заинтересован за импровизацију и нове интерпретативне стратегије које су укључивале бројне инструменте, међу којима су и електронски. Поред извођаштва које је у његовом случају неодвојиво од компоновања, Тикмајер је крајем осамдесетих био веома активан и као организатор музичких догађаја, те као промотер музике иновативне звучности. У свом делу *Urban Music* (1987) Тикмајер демонстрира своје виђење метода конкретне музике које је блиско методама Лика Ферарија (Luc Ferrari) и његовој идеји звучног пејзажа.¹⁴ Материјал који је коришћен у делу, забележен је вокменом на различитим локацијама у Новом Саду. У том периоду, Тикмајер је наступао као члан групе променљивог састава под називом *Tickmayer Formatio* у чијим су се сонорним екскурзијама повремено користили магнетофони и синтетизери. Композиција *Moments to delight* (1988) је остварење за 10 извођача, траку и slide-show која илуструје постулате музицирања око којих је ова група окупљена. Они подразумевају навођену/сугерисану колективну импровизацију на фону магнетофонске траке који ствара утисак звучне кулисе, као и у поменутом делу Тикмајеровог професора Бручија. Другачији приступ траци је присутан у делу *Хејгерофонија* (1989) за виолину, виолу, виолончело

¹⁴ Ферари је аутор низа остварења заснованих на снимљеним звуцима околине, попут циклуса *Гојово нишња* из 1970. године за који је материјал забележио током летовања у Југославији.

и манипулације са траком, реализованом у студијима Радија Нови Сад, за које је партитура нажалост изгубљена. Почетком деведесетих и Тик-мајер се иселио из Србије.

У овом контексту је значајно поменути и деловање (полуформалних) група *Ове сезоне ведри ђонови* и *Circo della primavera* које су такође биле окупљене око идеја спонтаног колективног музицирања, те је у њиховој заоставштини и неколико снимака у којима се међу изворима звукова налазе и електронски (Vulić 2014). Током осамдесетих, композиторка Јасмина Митрушић је свирала синтетизер у поп групама *Луна* и *Ла Сџрада*, али се није афирмисала као ауторка електроакустичке уметничке музике.

На простору Војводине је у овом периоду било проминентно и деловање групе *Иџроказ у змијарнику* из Бачке Тополе коју су чинили Синиша Ненадић и Небојша Раичковић. Овај дуо је објавио албум на којем се користе електроакустички инструменти, снимљен у кућној продукцији под називом *Дрворед сумрака* (1989) (Vulić 2014). Сродног усмерења је било и деловање неформалног ансамбла *Random Group* који је своје активности средином деведесетих година везао за Радио Ковачицу. Његови иницијатори су били сликар Павел Цицка, музичар и уредник музичких публикација Стеван Ленхарт, тон-мајстор Жељко Бенка и други. Група је у колективну импровизацију укључивала и снимке са магнетофонских трака из фонотеке Радија у чијим студијама су музицирали након престанка емитовања програма.

У Београду је 1991. године одржан фестивал *Компјутерска уметност* (ЋИДАНИН 1991: 3), на којем су представљени и радови уметника из Војводине: Војина Тишме, Славка Шуклара и Мирослава Штаткића.

Војин Тишма је на преласку деценија (углавном) у кућној продукцији реализовао низ остварења уз помоћ рачунара, траке и електричне гитаре.¹⁵ Такве су композиције *Карусел* (1989), *Мочварни звуци (honorary mention Prix Ars Electronica, 1989, Linz)*, *Инијервју* (1990) за траку, компјутер и електричну гитару, *Смејлице* (1991) за траку, компјутер, електричну гитару и 2Д компјутерску графику. Сва побројана дела су представљена на фестивалу.

Крајем осамдесетих у средиште пажње долазе остварења још једног бившег полазника Пињонових и Радовановићевих курсева, Мирослава Штаткића.¹⁶ Он се након краће „епизоде“ са аналогним електроакустичким инструментима у Електронском студију III програма, у

¹⁵ Аутор је сва дела реализовао на рачунару Atari 1040 ST са софтвером Steinberg Pro 24, уз употребу програма SynthWork са синтетизером Yamaha DX 11, са додатном опремом за процеуирање и снимање.

¹⁶ Мирослав Штаткић је рођен 1951. године у Призрену. Након студија композиције код Енрика Јосифа, радио је као корепетитор у СНП-у до 1979. године, када постаје асистент

потпуности посветио могућностима дигиталне технологије која је, иако отежано, бивала све доступнија ствараоцима. Поред синтезе и манипулације семпловима, Шаткић је показао нарочито интересовање за сценско извођење / просторно пројектовање својих дела. На фестивалу компјутерске уметности је изведено дело под називом *Индија* (1991), реализовано у ЕСАУ, где је остварио и остале своје радове као што су *Освећљавање* (1991), *Дрво живота* (1992) и други.

Закључак

Након 57 година од прве војвођанске електроакустичке композиције, може се рећи да је пређен дуг и напоран пут – отежан борбом са материјалним проблемима и отпором средине – од експеримента до академске дисциплине. Данас се на Академији уметности у Новом Саду кроз неколико курсева студенти упознају са светском и локалном историјом електроакустичке музике, као и са савременим техникама дигиталне синтезе и семпловања. Тој позицији ове врсте музичког израза претходио је „тих“ али упоран развој стратегија интеграције светских технолошких и композиционих усмерења у војвођанску музичку сцену, а чија продукција није занемарљива, имајући у виду све поменуте тешкоће са којима су се ствараоци сусретали. Ова дела се не могу потпуно интегрисати у наратив о српској историји електроакустичке музике због тога што им се не може приступити истом методологијом и са истим очекивањима. Наиме, иако је током шездесетих и седамдесетих година стваралаштво за траку било на истом нивоу као и у осталим срединама у Југославији, каснија предност београдског студија у виду синтетизера *Synthi 100* била је недостижна и обезбеђивала му ексклузивну позицију када је о звучној синтези реч. Међутим, већ од средине осамдесетих година, Електронски студио III програма постаје „превазиђен“, те се ствараоци окрећу мањим и доступнијим уређајима, док рачунари постепено заузимају централно место када је о реч о компоновању и извођењу електроакустичке музике, донекле демократизујући приступ технологији. С друге стране, као специфичност војвођанске продукције може се одредити посвећеност траци и тековинама конкретне музике удруженим са различитим стратегијама инструменталне и вокалне импровизације, која није била тако карактеристична за београдске ауторе, склоније звучној синтези. Током деведесетих година је трагична ситуација у земљи довела до „изједначавања“ статуса београдског и новосадског студија, те би било врло незахвално у таквом

на АУНС. Редовни професор постаје 1987. године. Најпознатија дела су му симфоније *Айџос* и *Сеобе*, опере *Ленка*, *Теодора* итд.

изолационистичком контексту одредити где је ситуација била гора. До почетка деведесетих година, Тикмајер и Суботић ће се иселити из Србије, а Славко Шуклар ће то учини средином деценије. Последице тешке ситуације деведесетих година су делимично ублажене током наредне деценије, али то ипак није навело ове ствараоце да се врате. Тако се може рећи да је сплетом историјских околности успостављена „природна граница“ почетком двехиљадитих година, која заокружује период у којем је електроакустичко стваралаштво војвођанских пионира оставило значајан траг у укупном културном наслеђу покрајине у другој половини XX века.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ВЕСЕЛИНОВИЋ-ХОФМАН, Мирјана. „Ерне Кираљ као посленик авангарде у југословенској музици.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 26–27 (2000): 119–147.
- ЈАНКОВИЋ, Ивана. „Тонски студио Факултета музичке уметности.“ *Нови звук* 20 (2002): 97–104.
- МИКИЋ, Весна. „Електронски студио Трећег програма Радио Београда.“ *Музички ѿалас* 36–37 (2008): 18–27.
- ПРОДАНОВ, Ира. „Мора да је страшно не стварати – разговор са композитором Ернеом Кираљем.“ *Нови звук* 19 (2001): 5–15.
- РАДОВАНОВИЋ, Владан. „Историја електроакустичке музике у Југославији.“ *Музички ѿалас* 29 (2001): 16–27.
- ХОФМАН, Срђан. *Особености електронске музике*. Књажевац: Нота, 1995.
- ALEXENBERG, Mel. *The Future of Art in a Postdigital Age: From Hellenistic to Hebraic Consciousness*. Bristol and Chicago: Intellect Books / University of Chicago Press, 2011.
- CASCONE, Kim. “The Aesthetics of Failure: ‘Post-digital’ Tendencies in Contemporary Computer Music.” *Computer music journal* 24/4 (2000): 12–18.
- HOLMES, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Abingdon: Routledge, 2012.
- MALEC, Ivo. „Ciljevi i dostignuća konkretne muzike.“ *Zvuk* 17–18 (1958): 307–316.
- MANNING, Peter. *Electronic and Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- MIKIĆ, Vesna. „Losing ground – Serbian electroacoustic music from the Golden age to the present.“ *Nutida music* 3 (2007): 12–15.
- PETKOV, Sonja. „Intervju sa Slavkom Šuklarem“, *Intermezzo Academico*, <<https://intermezzo-academico.wordpress.com/2012/08/03/slavko-suklar-intervju/>> 28. 6. 2017.
- RADOVANOVIĆ, Vladan. *Muzika i elektroakustička muzika*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrete*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.
- STERNE, Jonathan. *MP3: The meaning of a format*. Durham: Duke University Press, 2012.
- ŠIDANIN, Predrag. *Kompjuterska umetnost* (katalog). Beograd: Galerija ULUS, 1991.
- VUJIĆ, Nenad. *The diversity of diversity – the traditions of non-punk infused experimentalism in former Yugoslavia, A Hogon's Industrial Guide*, <<http://ahogonsindustrialguide.blogspot.rs/2014/03/the-diversity-of-diversity-traditions.html>> 28. 6. 2017.



*ERNE KIRALJ sa svojim citratonom
KIRÁLY ERNŐ a citrafonjával
ERNŐ KIRÁLY with his zitherphone*

Прилог 2. Ерне Кираљ, Тачке и линије, пример нотације радио-пријемника („транзистора“) у контексту импровизације, квадрат бр. 5

K i r á l y
Ernő

PONTOK ÉS VONALAK
ТАЧКЕ И ЛИНИЈЕ
STOPS AND LINES

1 Flauto doppio

2 Maracas

Batteria ad lib.

I II III IV V etc. al Fine

3 Voce Tutti din-din, din-din

4 Mirliton Pettine

5 Radio (transist.) Radio-programma ad lib.

6 Compenaccio

7 Flauto pastorale

8 Voce Tutti tr-tr tr-tr

9 Chitarra

10 Piano o chitarra

11 Voce Solo he, he-he, Tutti

Прилог 3. Рудолф Бручи, *Пийице*, парт. бр. 23 (трениутак наступа магнетофона)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Pijice" by Rudolf Bruch, specifically page 23. The score is written on multiple staves. At the top, there are two boxes labeled "22" and "23" with arrows pointing down to the corresponding measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ppp" (pianissimo). Below the staves, there is a section labeled "MAGNETOFON" with a horizontal line and the word "MAGNETOFON" written below it. The overall appearance is that of a handwritten manuscript.

Milan R. Milojković

ELECTROACOUSTIC MUSIC IN VOJVODINA
– AN OVERVIEW OF ITS DEVELOPMENT FROM AN EXPERIMENT
TO ACADEMIC SUBJECT (1960–2000)

Summary

In this text, the author tried to encompass the development of creative output of electroacoustic music in Vojvodina, from initial compositions of Ernő Király at the beginning of the 1960s to 2000s, when the position of this kind of music in local context changed under the influence of a global change in technological paradigm, but also because most of the „protagonists“ were not active in Serbia any more. The text follows the development thread, through poetics of several authors who were active during the 1970s, 1980s, and 1990s, such as Slavko Šuklar, Mitar Subotić, Stevan Kovač Tikmajer, Miroslav Štatkić, and others. The process of gathering relevant materials resulted in a collection of about 50 artifacts (recordings, scores, complete and incomplete information about works). This paper attempts to systematize the collected data, based on the existing historizations of Serbian electroacoustic music, which is a necessary step before writing individual case studies, dedicated to particular works and composers.

Keywords: electroacoustic music, concrete music, Serbia, Vojvodina, music history, tape music, sound synthesis.

НЕДА А. КОЛИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултету музичке уметности,
докторандкиња*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

МУЗИЧКИ ДОГАЂАЈ КАО ПОРУКА:
СЕМИОТИЧКА АНАЛИЗА ИЗВОЂЕЊА
АРИЈЕ ЏОНА КЕЈЦА У ИНТЕРПРЕТАЦИЈИ
КЛАРОН МЕКФАДЕН (И ПУБЛИКЕ)**

САЖЕТАК: Тумачењу музичког догађаја (концерта, реситала, перформанса, хепенинга) као својеврсног модела комуникације (према семиотичком концепту), претходно теза о њему као целовитом „тексту“ који су заједнички „исписала“ три различита аутора, односно три „карике“ комуникацијског ланца – композитор, извођач и слушаца/ посматрач. Семиотичка анализа реализована као збир различитих „читања“ музичког догађаја који се одвија у оквиру „TEDx“-а у Амстердаму – чији су протагонисти: Џон Кејц и његова композиција (музичка графика) *Арија* за соло глас, Кларон Мекфаден, колоратурни сопран, и публика, која је има двојаку улогу: као посматрач и као извођач музичког дела – одговориће на неколико питања: шта интерпретација извођача открива о композитору/композицији; како композитор и извођач комуницирају „кроз“ музичку графику, а како то чине извођач и публика, и које је све „кодове“ комуникације могуће уочити; шта интерпретирање/извођење музичке графике открива о извођачу. Дакле, семиотичком анализом испитују се три различита феномена: дело (као транскрипција композиторових идеја као амалгам његових филозофских, поетичких, естетичких и социополитичких начела), интерпретација дела (извођачево разумевање и тумачење дела, које се „саопштава“ током извођења) и рецепција дела (начин на који је слушаца/ посматрач доживео, разумео и, на крају, реинтерпретирао дело).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: музичка графика, Џон Кејц, *Арија*, интерпретација, семиотичка анализа музичког извођења.

Теоријски модел за семиотичку анализу идентитета музичког извођења, који прати Тарастиеву (Eero Tarasti) традицију музичке семиотике,

¹* nedica.kolic@gmail.com

²** Текст је писан као део испитне обавезе и одбрањен је под менторством проф. др Лине Навицкаите Мартинели, у оквиру курса *The Art of Performance as Cultural Practice*, који сам похађала на литванској Академији за музику и театар (Виљнус, Литванија) у пролећном семестру академске 2016/2017. године, у оквиру студентске размене Erasmus+ програма.

произашлу из Гремасовог (Algirdas Julius Greimas) дискурса опште семиотике, предложила је у својој књизи *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourse* (2014) Лина Навицкаите Мартинели (Lina Navickaitė-Martinelli). Ауторка истиче да семиотички приступ омогућава сагледавање и тумачење извођења као скупа свих спољашњих, екстрамузичких феномена који, поред оних, чисто музичких, чине целокупан музички догађај. Стога, овим моделом ауторка додирује и обједињује неколико тематских области: културни и социополитички контекст музичког извођења, природу извођаштва као таквог, идентитет музичког дела који је креирао композитор, извођачеву интерпретацију дела и његову модализацију при извођењу, и, на крају, доживљај и рецепцију слушалаца/гледалаца (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 62). Да би овај модел учинила приступачнијим, ауторка га је схематски представила употребљавајући Гремасов семиотички квадрат, прилагођен музичком дискурсу (посредством Тарастаја), и тиме је предложила четири типа логичких односа између музичког извођења и музичког дела: 1) *извођење – дело* (*performance – work*), 2) *извођење – не-дело* (*performance – non-work*), 3) *дело – не-извођење* (*work – non-performance*) и 4) *не-дело – не-извођење* (*non-work – non-performance*; вид. пример бр. 1).¹ Иако се ауторка пре свега бави тумачењем западне (и то европске класичарске и романтичарске) музичке уметничке традиције, овај теоријски модел показује се као изузетно користан и применљив у тумачењу других традиција (и то не само у сфери музичке уметности!), због чега ће он у овом раду бити коришћен за тумачење музичког догађаја у оквиру „TEDx“-а у Амстердаму, који обухвата извођење експерименталног музичког дела, музичке графике – композиције *Apuja* (*Aria*, 1958), америчког композитора Џона Кејџа (John Cage), у интерпретацији колоратурног сопрана Кларон Мекфаден (Claron

¹ Ауторка их је објаснила на следећи начин: 1) дуалитет *извођење – дело* (*performance – work*) унутар ког је могуће пронаћи комбиноване, заједничке елементе – знаке који произлазе подједнако из извођења и из дела самог, а који су продукт интеракције између композитора и извођача: акценат је и на извођењу и на делу; 2) *извођење – не-дело* (*performance – non-work*): акценат је на извођењу/извођачу – значај извођача и значење које он сам носи; његове личне карактеристике, креативност, индивидуалност, техничке склоности – оно што је дефинисано као његов *семантички гес*; 3) *дело – не-извођење* (*work – non-performance*): акценат је на делу – његово значење – сагледавање свих параметара који су детерминисани у партитури, са свешћу о томе да увек постоје ‘места слободе’; 4) *не-дело – не-извођење* (*non-work – non-performance*): акценат је на контексту у којем је дело настало и у којем се изводи – разматрају се идеолошке премисе, према идеји да је сваки (уметнички) догађај друштвенополитички испосредован. Према томе, прва три модалитета разматрају *перформанс-као-шекс* (под „текстом“ се мисли на чисто музичку акцију: извођење дела), а у четвртм модалитету залази се у сферу *перформанса-као-парашекса* – алтернативне интерпретације које стоје изван саме музичке акције – све што стоји „око текста“, у смислу одређених школа, стилова, репертоара, медија, маркетинга, критике, који, свакако, јесу део музичког догађаја (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 63–66).

McFadden) и публике која присуствује овом догађају. Помоћу овог аналитичког метода биће омогућен увид у потенцијална семантичка језгра самог музичког дела, и осветљени они феноменолошки, херменеутички, социолошки, филозофски и поетички ‘углови’ који спајају музичко дело и његову интерпретацију, односно, извођење.

Пре него што се приступи анализи музичког догађаја, потребно је начинити одређена термиолошка разграничења, на које је упозорила и Л. Навицкаите Мартинели. Наиме, ауторка раздваја два термина, која се веома често употребљавају као синоними: *интерпретација* и *извођење*. Интерпретацију би требало разумети као извођачево тумачење дела и као прецизно испланиран концепт на основу којег се реализује свако извођење, а који обухвата све елементе – од агогичких и динамичких до кинетичких и бихевиоралних. Другим речима, интерпретација је ‘костур’ извођења, креативно ‘превођење’ композиторских идеја нотираних у делу, моделирано према индивидуалним афинитетима извођача, док само извођење обухвата много више аспеката – контекст, амбијент, публику и тако даље. Супротно интерпретацији, термин извођење означава ‘извршење’ претходно детерминисана интерпретативна идеја.² Извођење је, отуда, јединствен догађај, процес који не може бити идентично поновљен: не постоје два иста извођења једног дела, иако оба могу бити базирана на истој или сличној интерпретацији. Дакле, ауторка интерпретацију одређује као стриктну, добро припремљену основу, а њену реализацију као арбитрарну. У служби музичког догађаја који је у фокусу овог рада требало би начинити још детаљнију диференцијацију појмова. Наиме, оба термина – извођење и интерпретација – смештени су унутар синтагме „музички догађај“, док се само извођење одвија на два начина: као перформанс³ и као хепенинг⁴.

Према речима Л. Навицкаите Мартинели, семиотичко тумачење музичког извођења требало би да је „способно да диференцира оне семантичке и парадигматичке елементе који произлазе из самог музичког

² Ауторка истиче да је термин „извођење“, надалеко заменио „певање, свирање, стварање музике у циљу одређења конкретних чина музицирања“, сматрајући да је „у извођаштву укључено мноштво перцептивних канала“ (NAVICKAITE-MARTINELLI 2014: 33, 62).

³ „Перформанс је режирани или нережирани догађај, заснован као уметнички рад који уметник или извођачи реализују пред публиком. [...] Предмет се више не ствара да би био естетски контекстуализован, него да би га уметник употребљавао као елемент игре“, што се остварује „преко понашања уметника, од игре до провокације, преко синтезе уметности и живота, до говора уметности у првом лицу“ (ŠUVAKOVIĆ 2011: 528). За разлику од хепенинга, изводи се без публике, а „значење перформанса произлази из самог чина извођења“ (ŠUVAKOVIĆ 1995a: 109).

⁴ Хепенинг је, према Шуваковићу, „просторно-временски и бихевиорални догађај у којем учествују уметници и публика, проводећи претходно замишљен сценарио, или остварујући случајне, нережиране и спонтане ситуације. Хепенинг је интерактивни, мултимедијални, интермедијални и mixed media уметнички рад“ (ŠUVAKOVIĆ 2011: 302).

дела од оних које ствара извођач“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 62). Музички догађај је, отуда, засићен различитим знацима/значењима: а) онима које је сам Кејд уписао у *Арију*, б) онима који су формирани кроз модализацију дела у интерпретацији К. Мекфаден, као и в) онима креираним у контексту, том моћном агенсу који утиче на активности уметника. Иако је К. Мекфаден један од активних говорника на „TEDx“ догађајима, овај музички догађај, одржан у великој концертној дворани некадашње зграде Националне опере и балета у Амстердаму, разликује се пре свега према садржају. Уметница је овај наступ назвала „Првобитна мистерија“ и организовала га у две целине са по два сегмента: у првом сегменту прве целине представила се импровизованом „првобитном мистичном“ вокализацијом, којом је показала публици не само свој добро школован глас колоратурног сопрана, него и своје *семантичке жести*ове, креативност и индивидуалност у погледу кинетичких и бихевиоралних аспекта. Она је потпуно пренела емоције на сцену, стварајући театарску атмосферу, испуњену тишином у публици и тензијом у њеном гласу. Након тога, у вербалном (као парамузичком) сегменту, она је објаснила њено виђење „првобитне мистерије“: за К. Мекфаден људски глас је сам по себи „мистериозан, спонтан, исконски“, он је „брод на ком све емоције путују“. У прилог томе, она помиње свој одлазак на Тајланд, у потрази за есенцијом певања, и зарад достизања дубоке концентрације и „бивања у тренутку“. Провела је одређено време у потпуној самоћи, у тишини, окружена само звуцима природе, све док је једног дана, једна жена није упитала да пева. Након тога жена је закључила да је певање „попут медитације“, а К. Мекфаден је схватила да је све што је покушавала да пронађе и достигне на Тајланду већ имала у свом гласу, у певању – „смиреност, али опрезност, фокусираност, али свесност, и потпуно бивање у тренутку“.⁵ Након што је истакла како је „потпуно у тренутку“ овог „TEDx“ догађаја, она је у другој целини ‘покрнула’ свој ‘брод’ и пустила емоције да плове слободно ка публици, а то је остварила извођењем Кејдове *Арије*, први пут соло, други пут заједно са публиком.

О музичком делу – из њерсејективне извођача

Према речима К. Мекфаден, „не постоји бољи медиј“ за увид у „мистериозан, спонтан и првобитан“ аспект гласа него што је то Кејдова *Арија*.⁶ Као да је пратила Тарастејево уверење да „музичко извођење

⁵ Цитирани сегменти јесу преводи говора К. Мекфаден из видео-снимка овог музичког догађаја, доступног онлајн на каналу: TEDx You Tube Channel, “TEDx Amsterdam – Claron McFadden – 11/30/2010”: <https://www.youtube.com/watch?v=TfmX4Jhlgc8>.

⁶ Исто.

не може бити тумачено“, али ни уметничко дело схваћено ни изведено, „без претходног испитивања унутрашње кинетичке енергије дела самог“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 46), пре него што је почела да пева, К. Мекфаден упознала је публику са музичком графиком (пример бр. 2). Она је описала *Арију* као посебну композицију, пре свега због графичке нотације којом је представљена специфична структура, унутар које је композитор ипак извођачу омогућио „потпуну слободу за креативност и спонтаност“ у реализацији финалне форме. Објаснила је концепцију овог дела скрећући публици пажњу на све самогласнике, речи из руског, италијанског, француског, енглеског језика, линије различитих боја, дужина и дебљина које имплицирају различите начине певања које одређује певач према својим афинитетима, све црне тачке и квадрате који денотирају (не)музичке шуме и буку, који су, такође, препуштени имагинацији извођача. Отуда за уметницу ово дело представља „оду гласу, јер је мистериозно“, и у односу на оба, интерпретацију и извођење, „потпуно је спонтано“. К. Мекфаден види слободу као исконску репрезентацију „мистериозности, спонтаности“, тих есенцијалних особина како гласа тако и музике. Из њене интерпретације могуће је сагледати у којој мери њене сигнификације кореспондирају са значењем дела по себи, то јест, са композиторским идејама.

О музичком делу – из њерси експерименталног композитора

Музичка графика *Арија*⁷ припада кругу недетерминисаних експерименталних⁸ дела које је Кејџ почео да komponује око 1950. Композитор је у тексту „Експериментална музика“ објаснио да се таква „музика не бави хармоничношћу на начин како се ова уопштено схвата, где је квалитет хармоније исход усклађивања неколико елемената“, већ се тиче „истовременог постојања различитих ствари, а средишта у којима се збива стапање су многобројна: то су уши слушалаца, где год се они налазили“, а „дисхармонија“ (Кејџ овим термином парафразира

⁷ Композиција за соло глас, „за било који регистар, према било ком тексту“ написана је 1958. године, након композиције *Fontana Mix* претежно сачињене од фрагмената радио-емисија, у форми колажа, те постаје модел за његове будуће музичке колаже. Премијерно је изведена заједно са овим делом у Риму, 5. јануара 1959. године (CANCINO 2014: 47). Посвећена је Кети Берберијан (Cathy Berberian) која ју је премијерно и извела, користећи „слободно-асоцијативни текст, смешну конфласију удара и делова одабраних клишеа из радио-сапуница, магазина, реклама и сличног“, створивши на тај начин, како је то описао Рич, „колаж над колажима“ (RICH 2008: 168–172).

⁸ У објашњењу етимологије речи – енгл. *experiment* и *experience* воде порекло из латинског *experiri* (покушати, тестирати, испитати, доказати) – Остин Кларксон (Austin Clarkson) је навела да „експериментална музика премешта пажњу са дела као репрезентативног, трансценденталног објекта ка осећањима“ и потенцијалним значењима (CLARKSON 2001: 67).

„Бергсонов став о нередун“, коју многи доживљавају слушајући оваква дела, „једноставно је хармонија на коју многи нису навикли“ (CAGE 1981: 25). О новим звучним материјалима и техникама који се развијају у XX веку, Кејц пише: „Лепо, што више костима то боље. Разноликост је начин живота“, но ипак, наставља композитор, „у свим подручјима живота и уметности мора постојати нека врста структуре као *sine qua non* – иначе је хаос“ (CAGE 1981: 146–147). Кејц је предложио „Стратегију“⁹ (пример бр. 3) за разумевање и реализовање недетерминисаног музичког дела, односно, музичке графике. За њега је музика „континуитет звукова“, а да би се као таква „разликовала од небића, мора имати структуру [...] делове који су јасно издвојени, али у таквом међусобном односу да чине целину“, а „да би та целина имала квалитет животности, њој се мора дати форма – [...] морфолошка линија звучног континуитета“ (CAGE 1981: 145–146). Разлику између структуре и форме композитор, дакле, објашњава на примеру живих бића, и наставља: „Свима нам је заједничка структура људског бића, али начин на који живимо, то јест, форма нашег живота, јесте нешто индивидуално“ (CAGE 1981: 146). Дакле, за њега је „структура поље дисциплине, ума, док је форма ствар срца“ (Миладиновић Прица 2011: 72–73) и он их у својој „Стратегији“ поставља као крајње категорије – структуру као елемент *Закона (Mind)*, форму као елемент *Слободе (Heart)*. Као њихове саставне елементе издваја *метод* – „средства помоћу којих се производи континуитет [...] у поезији је то синтакса“, и *материјал* – „сопствене звукове [...] у животу, разликујемо по физичким разликама, а различито се и облачимо“ (CAGE 1981: 146). У том контексту наставља: „Са свог гледишта, ја бих рекао да нам се у животу не би свидело када бисмо се сви једнако облачили“, отуда, „не можемо и не треба да се сложимо у области материјала, различитост нам је потреба и она нас оживљава, [...] а не треба се сложити ни у погледу метода“, што се тиче форме, она „тако очигледно потиче из осећања и оног подручја познатог као срце, говорећи и нејасно, романтично, и физички, медицински, да нису потребне илустрације да би се разјаснило како је на пољу форме неопходна индивидуалност а не приклањање традицији. Сасвим тачно копирати животне црте друге особе, са свим њеним емоционалним детаљима, очигледно је немогуће“ (CAGE 1981: 146). Насупрот томе, у вези са структуром „једнако је апсурдно замишљати људско биће које нема структуру људског бића [...] Наравно, у животу могу постојати и пси а не само људи – то јест,

⁹ Схематски приказ налази се у склопу оригиналне верзије текста *Прећече нове музике* који је доступан у књизи Жана Жака Натјеа *The Boulez – Cage Correspondence* (према Миладиновић Прица 2011: 73). Овом „Стратегијом“ Кејц је намеравао да уједини разлике између „свесног ума“ и „несвесног срца“ (CLARKSON 2001: 83).

друге структуре“ (CAGE 1981: 146). Заправо, композитор је настојао да композиционим методима оствари контролу на нивоу структуре, а слободу и спонтаност на нивоу материјала/методе/форме.¹⁰ Он врло експлицитно пише да је „функција музичког комада, и заправо крајњи смисао музике, стварање коегзистенције елемената који су по природи парадоксални, довођење у једну ситуацију елемената око којих можемо и треба да се сложимо – то јест, елемената Закона – са елементима око којих не можемо и не треба да се сложимо – то јест, елемената Слободе – а које украшавају други елементи који могу да подржавају један или два темељна супротстављена елемента, при чему целина формира један органски ентитет“ (CAGE 1981: 149). Овакво разумевање музике и музичке графике, подједнако и у Кејцовом дискурсу и у дискурсу К. Мекфаден, може се објаснити феноменолошким гледиштем Бароуса (David Burrows), који у својој књизи *Sound, Speech, and Music* такође препознаје „универзалне и суштинске елементе музике“ управо у „њеним дијалектичким тензијама између структуралне шеме и реторичких гестова, између слободе и контроле, између познатог и непознатог“ (према BOWMAN 1998: 283). У том контексту, музичка графика комбинује гледање (чуло вида помоћу којег ствари и предмети који су изван нас допиру до нас и освешћују се терминима трајности, статичности и јасности) и слушање (чуло слуха којим се перципирају процеси, акторијалност ствари и предмета, њихова унутрашња активност, пре него спољашња статичност) (према BOWMAN 1998: 285). Овај аутор дефинише чула као „потпуно различита“, јер нам свако ‘приказује’ свет на другачији начин: „супротно јасноћи и одређености које гарантује око, свет уха омогућава нам амбигвитет и мистерију“ (према BOWMAN 1998: 286). Парафразирајући тумачења овог аутора, може се рећи да би музичку графику требало „гледати као именицу, а слушати као глагол“ (према BOWMAN 1998: 286). У складу са претходно наведеним, Кејц је створио аисторијски/ајезички/амузички колаж, односно, визуелну структуру *Арије*, коју је могуће посматрати као какво колажно остварење ликовне уметности, али уколико се „слуша као глагол“, то би требало чинити са свешћу о композиторовој интенцији да контролише различите звукове, „да их употреби не као звучне ефекте, већ као музичке инструменте“ (CAGE 1981: 15).¹¹ Отуда би се свака линија другачије

¹⁰ У том смислу, могла би се начинити компарација између дуализма Кејцове структуре/форме и интерпретације/извођења Л. Навицкаите Мартинели, што је могуће представити схемом семиотичког квадрата (вид. пример бр. 4).

¹¹ У овој Кејцовој одлуци да специфичне вануметничке елементе унесе у свет музичке уметности, и да их скупа употреби као јединствено уметничко дело, препознаје се утицај Дишановог (Marcel Duchamp) *ready-made*-а. Оваквим поступком се, како истиче Шуваковић, не трансформишу само границе употребе тог предмета, него и уметничка делатност – од

обојена, свака страна реч, тачка, квадрат итд. могли разумети као једна пунктуалистички третирана инструментална деоница која има ванредну улогу у продукцији целокупне композиције, чију инструментацију и оркестрацију композитор препушта извођачу. Дакле, музичка графика, то јест, сви њени графички знаци, има исту или случну функцију као симболи које проналазимо у традиционалној западној нотацији, или пак било каквој другој нотацији – сви они служе као инструкције за извођача.¹² У односу на то, према Кејцовим речима, извођач би требало да је „отворен ка спонтаном току музичке имажинације“, а извођење музике требало би да буде „креативан, пре него ре-креативан чин“ (CLARKSON 2001: 66). То је, опет, могуће објаснити кроз феноменолошку перспективу Томаса Клифтона (Thomas Clifton), који, такође, пише да је музика „актуелизација могућности сваког звука“, и да она може бити постигнута помоћу „четири суштинска музичка слоја [...]: времена, простора, игре и осећаја“ (према BOWMAN 1998: 268–269). Имајући на уму то да је графичка партитура *modus operandi* за ‘брисање’ граница између простора и времена, али такође и између ума и срца, односно, разума и осећања, може се рећи да је Кејц инкорпорирао сва четири Клифтонова елемента у своју *Арију*. Композитор је прихватио „доктрину о Уметности, Западној и Источној, коју је Кумарасвами (Ananda K. Coomaraswamy) изложио у својој књизи *Преображај природе у Уметности* – да је функција Уметности да подражава Природу у њеном начину деловања“, а, како пише композитор, „наше схватање ‘њеног начина деловања’ мења се у складу са напретком у наукама“ а „овај напредак је у нашем веку увео у речник термин ‘простор-време’. Тако су [...] разлике између просторних и временских уметности данас поједностављене“ (CAGE 1981: 161–162).¹³ Поред тога, Кејц је веровао да

потребе за „стварањем“ новог, уникатног предмета, ка потреби да се већ постојећи предмет „употреби, означи и аранжира“ (ŠUVAKOVIĆ 1995b: 226–228).

¹² То је блиско ономе што је записао Смол, а што кореспондира са Кејцовом идејом и идејом К. Мекфаден, али и са дефиницијом музичке графике која се у овом раду елаборира: „Извођење не постоји [само, прим. Н. К.] у циљу презентовања музичког дела, већ пре, музичко дело постоји [и, прим. Н. К.] са циљем да омогући извођачу да нешто изведе“ (SMALL 1998: 8–10).

¹³ Од почетка XX века уочава се потпуни уметнички обрт – сликари покушавају да учине слику временском и апстрактном, у музичком смислу, док композитори покушавају да достигну просторност и одређеност слике. Од 1950. започета је велика продукција музичких графика, које нису стварали само композитори, него и математичари, дизајнери, архитекте, и други. Још интересантније је то да су оне чешће изложене у музејима и галеријама, него извођене у концертним дворанама. Парафразирајући Лидију Гер (Lydia Goehr), односно наслов њене књиге (*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*), нисмо више у „имагинираном музеју музичких дела“, будући да је могуће отићи у реалне музеје и видети музичке графике изложене на зидовима, и естетички их евалуирати као било коју другу слику, док њихово музичко постојање – звучање – и даље остаје у сфери апстрактног и имагинирног. У вези с тим, Тијана Поповић Млађеновић пише да је „за превођење знакова у звук музичка графика релевантна онолико колико је за то релевантно дело

употребом своје имагинације, и осећаја кроз игру, извођач остварује креативан процес чији је финални циљ „трансформација појединца“ (CLARKSON 2001: 82). Оно ‘исконско’ и ‘детење’ (симболи ‘чистог’ срца) Клифтон препознаје у онтолошком статусу *музичке игре*, објашњавајући да „игра крајње сачињава музику“, те аутор проналази значај и значење музичког доживљаја „у начину на који је дело свирано“ (према BOWMAN 1998: 275), односно, изведено. Блиско томе, оно што Келемен (Milko Kelemen) истиче као много важније од процеса компоновања „у којем се одређени садржаји губе [...] али надаље постоје, делимично чак израћају или само утичу на подсвест, а тиме и на изградњу музичке структуре“ јесу „архетипови и архетипске претпоставке складности израза“ у извођењу, што „условљава стварање утиска“ код публике (према PEROVIĆ MLAĐENović 2015: 62). У том смислу, музичка графика би могла бити садржитељ архетипа који – „као праисконска слика, као колективно несвесно као најстарије и најопштије испољавање рационалног и ирационалног, како их је схватао Карл Густав Јунг (Carl Gustav Jung) – истовремено јесте и осећање и слика и мисао“ (PEROVIĆ MLAĐENović 2015: 62). Парафразирајући Келемена, Т. Поповић Млађеновић закључује да „архетип, имагинација, језик, форма и структура представљају заједно елементе кроз које се музика манифестује“, а управо све ове елементе Кејд ‘уписује’ у *Арију*. Другим речима, музичка графика, као слика/графика, која садржи и мисао (структуру) и осећање (форму), чини се, на најчистији начин ‘чува’ утицај архетипа.¹⁴ Или, даље, уколико према Келемену „архетип представља несвесну сферу, док имагинација, форма, језик и структура, додирују истовремено и поље свесног и поље несвесног у музици“ (PEROVIĆ MLAĐENović 2015: 63), онда Кејцова „Стратегија“ схематски приказује и ово Келеменово виђење, те се може тумачити и као ‘икона’ архетипа. У вези са свим

графичке уметности“ (PEROVIĆ MLAĐENović 2015: 205). Опажајући такво стање, не чуди што је Роман Хаубеншток Рамати (Roman Haubenstock-Ramatti) „лично запрепашћен да чак и данас нико не свира Кандинског или Мироа, чак иако би то било веома једноставно и лако“ (COX, WARNER 2004: 163). Ипак, музичка графика није створена само да би била стављена на зид, термин „музичка“ ипак имплицира потребу да она буде музички/звучно изведена и аудитивно перципирана. Један од првих компендијума музичких графика јесте Кејцова књига *Notations* (1969), док је данас много заступљенија савременија књига Терезе Сауер (Theresa Sauer), *Notation 21* (2009), настала под директним утицајем Кејдове. Међу написима српске музикологије издваја се један у којем се детаљније објашњава феномен музичке графике – књига Тијане Поповић Млађеновић, *Музичко писмо и свесћ о музичком језику са посебним освртом на авангардну музику друге половине XX века* (2015), у којој је ауторка писала о развоју музичког писма, од првих записа па све до графичке нотације и музичке графике.

¹⁴ А. Кларксон је поменула како је Кејд обично упућивао на књиге и есеје К. Г. Јунга, које је повезивао са психологијом зена, таоизма и средњовековног мистицизма (CLARKSON 2001: 80–81).

претходним, а за све оне који музичку графику доживљавају као бескорисну, Кејд има поруку: „Корисност бескорисног је добра вест за уметнике. Јер уметност не служи никаквом материјалном циљу. Она се бави мењањем свести и духова људи. [...] Промена није разорна. Она је весела.“ (CAGE 1981: 210).

*Куда идемо одавде? Према шеаџиру. Та уметносџи њодсећа
на њприроду више него на уметносџи. Поред уџију имамо и очи,
а док смо живи, наџ је њосао да их корисџимо.*

(CAGE 1981: 26)

При анализирању извођења/интерпретације, требало би имати на уму да сви ‘стилски’ захтеви пронађени у музичкој графици, условљавају интерпретативне изборе певача, његове *семантичке гесџове*, тиме и његов *семиотички идентитет*.¹⁵ Другим речима, посматрајући кинетичке и бихевиоралне аспекте током извођења, заједно са соничним, могуће је спознати идентитет извођача, будући да је према Јанкелевичу (Vladimir Jankélévitch) – „на најнижем нивоу перцепције, тело извођача оно које креира идентитет и харизму уметника“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 93). На који начин је интерпретација *Арије* утицала на гестуалност К. Мекфаден, те и на читаво извођење?

извођење – дело

К. Мекфаден користи читаво тело као целовит инструмент „кроз који се све визуелне и звучне сигнификације појављују“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 94). Својим гестовима она преноси слушаоцу једну

¹⁵ Са намером да прикаже колико је идентитет извођача комплексан феномен, Л. Навицаите Мартинели предложила је аналитички модел који обједињује: Шебоков (Thomas A. Sebeok) концепт *семиотичког селфа* (енгл. *semiotic self*) који се састоји из „унутрашњих и спољашњих“ лица извођача („спољашњи идентитет“ бива креиран посредством избора које он прави унутар одређеног социјалног контекста, а које је могуће „опазити у звуку као рефлексии одређених образаца“ здружених са личним „веровањима, тежњама и инхибицијама које конституишу ‘унутрашње биће’“, како то објашњава Н. Куминг / Naomi Cumming), односно, његовог „личног Ја“ и „друштвеног Ја“ (односно „I“ и „Me“, како је то на енглеском језику диференцирао Мид / Georg Herbert Mead), као и концепт *семантичких гесџова* (енгл. *semantic gestures*) извођача који доминирају његовом интерпретацијом и који конституишу семиотички идентитет извођача (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 49). Овај теоријско-аналитички модел ауторка је такође представила схематски по узору на Гремасов семиотички квадрат, укључујући и његове модалитете *will*, *can*, *know* и *must* које је музичком дискурсу прилагодио Тараст. Лина Навицаите Мартинели схематски повезује извођачево „лично Ја“ са Гремасовим „интерналистичким модалитетима *will* и *can*“, док је „друштвено Ја“ извођачевог идентитета „рефлектовано екстерналистичким модалитетима *know* and *must*“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 51). У овом раду, анализа идентитета К. Мекфаден неће бити изведена дословним праћењем ове схеме.

од есенција музике – певање, односно, играње. Она се све време поиграва, вокално се ‘пресвлади’ у различите музичке жанрове као у својеврсне ‘костиме’, бивајући у улогама колоратурног сопрана, неке машине, детета, Италијана, Енглеза и тако даље. Њена интерпретација сертифициује потпуни баланс и кохеренцију ума и тела, а у односу на Кејдову „Стратегију“, савршено балансира ум и срце. Та психофизичка хармонија обележава њен целокупни телесни идентитет, као и читаво извођење. У вези с тим, а у компарацији са изабраним репертоаром, може се закључити да је она постигла потпуни *сонични селф*.¹⁶ Чак и данас општеутврђеном мишљењу да експериментална музика, музичка графика, у звуку пре производе какофонију него хармонију, К. Мекфаден пружа контрааргумент. У том смислу, битно је њено тумачење „компонованих гестова“ (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 98), које она ‘саопштава’ (у Персовим /Peirce/ терминима): 1) иконички – у њеном ‘преводу’ физичких квалитета партитуре у своје телесне гестове (док пева линију која се ‘креће’ навише, она подиже главу и пева у вишем регистру, или ‘ломи’ глас док ‘чита’ непрекидану линију...), те ствара живи звучно-визуелни ‘портрет’ музичких догађаја иначе ‘замрзнутих’ на партитури; 2) индексички – у другом извођењу *Арије*, где су сви црни квадрати и кругови у графици (чије је извођење К. Мекфаден препустила публици) схваћени су као инструкција, тј. као ‘узрок’ да сваки од извођача последично према личном нахођењу било каквим звуком ‘испуни’ ова ‘празна’ места. Оно што је најбитније јесте да је К. Мекфаден, речима Романа Јакобсона (Roman Jakobson), постигла *файичку функцију*, која не би била могућа без употребе обе – *конайивне* и *експресивне* функције, имплициране самим делом (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 101–102). Тиме је она истински спојила све карике комуникацијског ланца. Дакле, улога извођача јесте актуализација садржаја дела, стварање атмосфере духовног, емоционалног, значењског, симболичког света самог дела, односно другог контекста у који се публика током извођења смешта (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 117).

не-дело – не-извођење

Имајући на уму слоган „TEDx“ догађаја: „Ideas worth spreading“, може се рећи да је К. Мекфаден својим извођењем изванредно ‘поделила’ Кејдове идеје са публиком, те да је њено извођење због тога

¹⁶ Према Н. Куминг, „примарни задатак музичара је да усаврши субјективне потенцијале саме музике на датом инструменту и да их повеже са захтевима стила“, комбинујући могућности одређеног тренутка „са личним изборима звукова, нагласака, темпа“, а на тај начин ће „нешто од ‘карактера’ самог музичара бити чуто у изборима које прави“, те ће тиме извођач представити свој *сонични селф* (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 42).

аутентично.¹⁷ Коначно, због свега наведеног, читав музички догађај могуће је тумачити као симбол: слободе, избора, игре, друштва, живота, уметности. Заправо, свега што је Кејџ предлагао. *Арија* је ода свим људима, њиховој различитости, она је (и овим извођењем потврђена као) манифест, ‘текст’ са имплицитним (социополитичким) значењем. Кејџ је заступао уједињење свих филозофија и религија, у том смислу, јединство свих људи.¹⁸ Сходно томе, музика, односно, „музичирање“, учи нас о „односима између особе и особе, између индивидуе и друштва, између човечанства и природног света и чак можда натприродног света“ (SMALL 1998: 13). Бернштајн пише да је „крајем 1960-их, Кејџ обратио пажњу на везу између уметности и политике и социјалних структура“ (BERNSTEIN 2001: 15). Иако његова ранија дела, укључујући и *Арију*, нису помињана у таквом контексту, не би га требало превиђати. Бернштајн је прецизирао Кејџову изјаву да „уметност може да понуди модел како би идеалан свет требало да буде конструисан“: „Ремек-дела западне музике служе за пример монархистичке и диктаторске владавине. Композитор и диригент = краљ и премијер. Стварањем музичких ситуација које су аналогне пожељним друштвеним ситуацијама које и даље немамо, ми стварамо сугестивну музику, релевантну озбиљним питањима са којима се суочава човечанство“ (према BERNSTEIN 2001: 15–16). Са оваквим сазнањем, чак и најапстрактније Кејџове композиције, из раних 1950-их, па и *Арија*, у којима композитор „допушта звуцима да буду оно што они јесу“, могу се посматрати као „модел алтернативних форми социјалне и политичке организације“ (BERNSTEIN 2001: 16). А организација је следећа: сви смо људи, исте структуре али ипак (формално) различити, сви са истим правима, исто као и сви звуци овог света. У вези с тим, композитор пише да је „сврха писања музике [...] парадоксално [...] сврховита несврховитост или несврховита игра“ која је „афирмација живота – не покушај да се из хаоса изведе ред, нити да се назначе побољшања у стварању, већ једноставно начин да стекнемо свест о животу који живимо, који је тако изванредан када човек једном из њега уклони свој дух и своје жеље и пусти га да он поступа на сопствени начин“ (CAGE 1981: 26). Као главног протагонисту који би тако нешто могао да оствари Кејџ

¹⁷ Према Тарастејевом схватању, аутентично извођење „не значи тражење једне митски ‘коректне’ интерпретације“, већ је пре питање преданости извођача у тумачењу дела, ангажман, искреност, емоција, која се достиже извођачевим јединственим *соничним селфом* (NAVICKAITE-MARTINELLI 2014: 128).

¹⁸ Кејџ је у неколико прилика упућивао на Рамакришну (Ramakrishna) „који је рекао да су све религије исте, као језеро којем долазе сви жедни људи из различитих праваца, називајући ту воду различитим именима“ (према: John Cage. “*An Autobiographical Statement*”. <http://johncage.org/autobiographical_statement.html> 1. 6. 2017)

именује музичара. Међутим, он не би требало да буде упознат ни са каквим контекстом, он мора да крене „од нуле“, а под нулом Кејд подразумева одсуство естетског просуђивања, што је у снажној вези са учењима зен-будизма (LOCHHEAD 1994: 235–236), где се *ežo* дефинише као негативна енергија која живи у свакој особи, и која мора бити избрисана како би човек живео срећно. Требало би да је јасно да је *ežo* нечије „друштвено Ја“. Тако је Кејд дошао до закључка да се сврха музике такође састоји у ослобађању стваралачког процеса од личног укуса, воље и манипулације. Само игра – између ума и срца, између одрасле особе (са снажно контекстуално установљеним „егом“, то јест, оним „друштвеним Ја“) и детета (невиног, искреног, то јест, суштинског „личног Ја“) – води ‘ослобађању’ несвесног, а тиме и спознаји бића („личног Ја“)“ (CLARKSON 2001: 76). Блиско томе, Кејд објашњава да „промене у музици претходе одговарајућим променама у театру, а промене у театру претходе општим променама у животу људи. Театар је нужно на крају, јер више него друге уметности личи на живот и захтева употребу и очију и ушију, простора и времена“ (CAGE 1981: 162). Резултат тога, према композитору, „треба да буде долажење до равни свакидашњег живота, до тога да нам живот не квари задирања других људи и ствари, као што се непрекидно дешава.“ (CAGE 1981: 162–163). Тиме је Кејд објаснио свој културно-социополитички ‘план’, а К. Мекфаден га својим перформансом/хепенингом јавно поделила, остваривши са публиком оно што Еленор Стабли назива (енгл.) *symbiotic tuning*.¹⁹ Користећи свој глас, она је иницирала повезивање појединца и околине/света. Према Бароусу, „глас постоји тачно на прагу између појединца и света, центра и периферије“, отуда „слушајући нечији глас особа се враћа себи, поново срећући себе у нематеријалности звука“, а „попут гласа, музичко извођење може бити посматрано као, наједном, дисеминација појединца и позив за саосећајно учешће других. Стварање музике, попут вокализације, води нас изван овога овде и сада, потискује просторне и временске границе ради успостављања динамичног и флексибилног поља телесног ангажовања, отварајући царство доживљаја које брише ускогрудост појединца.“ (BOWMAN 1998: 292). У вези с тим, Боуман је написао да нам „примитиван људски однос према звуку може рећи колико је музика моћна“ у конструисању света, јер је „звук фундаменталан за наш осећај да смо живи и да смо део света“ и „има могућност да разграничи психолошку и културалну територију.“ (BOWMAN 1994: 50–59). Мисли овог аутора као да су компендијум Кејцовог *poiesis*-а, читаве композиторове филозофије компресоване у *Apiju*, и *praxis*-а

¹⁹ Како је ову синтагму дефинисала Е. Стабли: „подешавање (штимовање) тела, ума, инструмента, звука и музичких радњи свих музичара“ (према BOWMAN 1998: 294).

К. Мекфаден. Јер, *Арију* би требало разумети као музичку, графички нотирану Кејцову идеју идеалног друштвенополитичког система, ‘на-топљеног’ мудростима зен-будизма, јер „како каже Д. Сузуки [Daisetsu Teitaro Suzuki], ‘у својој суштини зен је уметност проницања у природу властитог бића, он показује пут из ропства у слободу [...] зен ослобађа васколику енергију коју свако од нас природно у себи носи, но која је у обичним околностима, осујећена и изобличена, те не налази прикладан канал за своју активност’“ (Трифуновић 1982: 104). У вези с тим, и са концептом „TEDx“ догађаја, Кларон Мекфаден може се описати као Кејцов идеалан музичар, онај који својим извођаштвом показује жељу и способност да допринесе том ‘новом’ систему, делећи есенцијалне композиторове идеје интегрисане у *Арију* – брисање разлике између уметности и живота, субјекта и објекта, појединца и друштва, човека и природе, које је остварљиво уколико се занемари све спољашње и материјално, а истакне вредност унутрашњег, духовног.

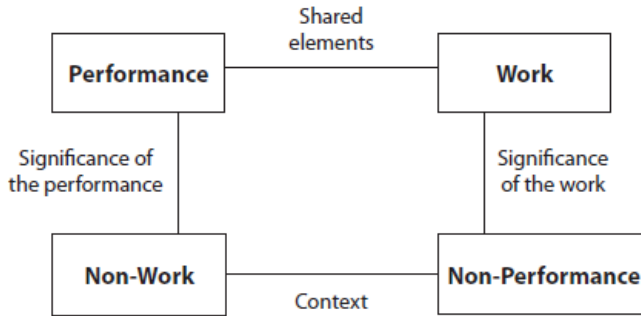
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- МИЛАДИНОВИЋ ПРИЦА, Ивана. *Од буке до тишине: њоејика раног сиваралаиива Цона Кејџа*. Београд: Факултет музичке уметности, Катедра за музикологију, 2011.
- ТРИФУНОВИЋ, ЛАЗАР. *Сликарски ђравци XX века*. Приштина: Јединство, 1982.
- BERNSTEIN, David W., Christopher Hatch (ed.). *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- BOWMAN, Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*. Oxford University Press, 1998.
- BOWMAN, Wayne. "Sound, sociality, and music: Part one." *The Quarterly*. 5 (3) (1994, Fall): 50–59. (Reprinted with permission in *Visions of Research in Music Education* 16 (5) (Autumn, 2010): 52–54. <<http://www-usr.rider.edu/~vrme/>> 5. 5. 2017.
- CAGE, John. *Radovi/Tekstovi 1939–1979. Izbor*. Priredili Miša Savić i Filip Filipović, preveo Filip Filipović. Beograd: Radionica SIC, 1981.
- CAGE, John. *An Autobiographical Statement*. <<http://johncage.org/autobiographicalstatement.html>> 1. 6. 2017
- CANCINO, Juan Arturo Parra. *Multiple paths: Towards a performance practice in computer music*. Leiden University: Academy of Creative and Performing Arts (ACPA), Faculty of Humanities, 2014. <<https://openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/29965>> 3. 5. 2017.
- CIANCIUSI, Walter. *John Cage "Aria" (1958)*. Italy: Music and New Technologies – Conservatory "A.Casella" in L'Aquila, 2005. <http://www.mnt-aq.it/english/cianciusi_aria.htm> 27.4.2017
- CLARKSON, Austin. "The Intent of the Musical Moment: Cage and the Transpersonal." U: BERNSTEIN, David W. Christopher Hatch (ed.). *Y: Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2001.
- COX, Christoph, Daniel Warner (ed.). *Audio culture: reading in modern music*. New York, London: The Continuum International Publishing Group, 2004.
- LOCHHEAD, Judith Irene. "Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage". *Performance Practice Review* Vol. 7, No. 2, 1994, Article 11. <<http://scholarship.claremont.edu/ppr/vol7/iss2/11>> 1. 5. 2017
- MILADINOVIC PRICA, Ivana. „*Zvuci "tišine u 4'33"* Džona Kejdža. Rukopis, seminarski rad iz Opšte istorije muzike. Beograd: Fakultet muzičke uметности, Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju, mentor prof. dr Dragana Stojanović Novičić, 2003.

- NAVICKAITĖ-MARTINELLI, Lina. *Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourse*. Helsinki: Semiotic Society of Finland, 2014.
- POPOVIĆ MLAĐENović, Tijana. *Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Drugo izdanje. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
- SMALL, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Postmoderna (73 pojma)*. Beograd: Narodna knjiga, 1995.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad: Četvrti talas, 1995.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
- TEDx You Tube Channel, "TEDx Amsterdam – Claron McFadden – 11/30/2010": <<https://www.youtube.com/watch?v=TfmX4Jhlgc8>>

Пример бр. 1

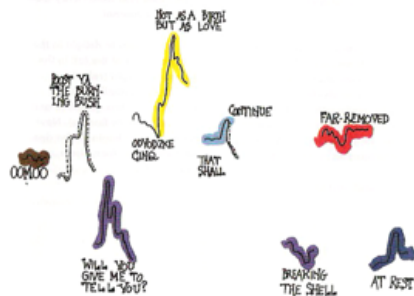
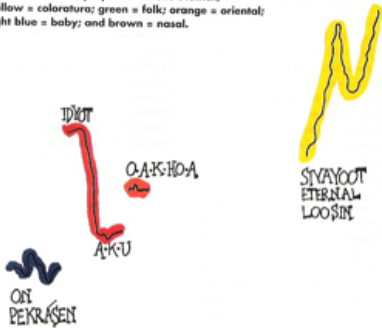
Семиотички квадрат за анализу музичког извођења који је предложила Лина Навицкаите Мартинели (NAVICKAITĖ-MARTINELLI 2014: 63–66).



Пример бр. 2

Фрагмент из *Arije* Џона Кејда
(CIANCIUSI 2005: http://www.mnt-aq.it/english/cianciusi_aria.htm.)

Two pages from the score for *Aria*, showing the vocal styles used by Cathy Barberian:
dark blue = jazz; red = contralto;
black with parallel dotted line = sprechstimme;
black = dramatic; purple = Marlene Dietrich;
yellow = coloratura; green = folk; orange = oriental;
light blue = baby; and brown = nasal.



Пример бр. 3

„Стратегија“ Цона Кејџа

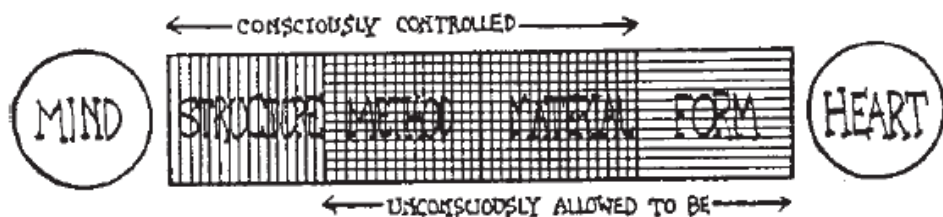
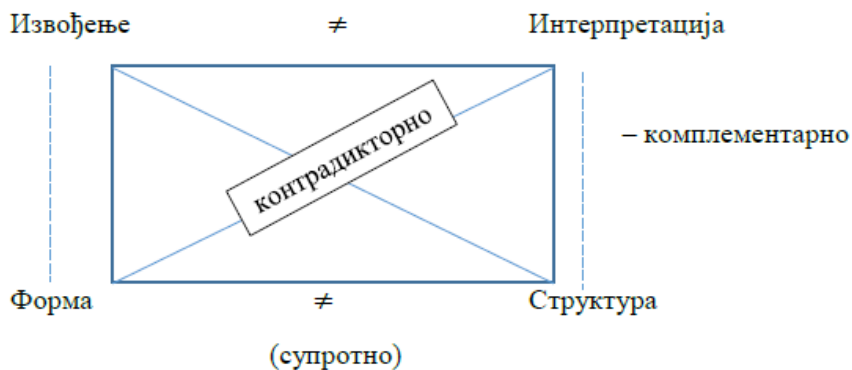


FIGURE 3.1

Diagram from Cage's "Forerunners of Modern Music," in *The Boulez-Cage Correspondence*, ed. Jean-Jacques Nattiez (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 39.

Пример бр. 4

Терминолошко уодношавање: Кејџов дуализам структура/форма, наспрам интерпретације/извођења Л. Навицкаите Мартинели



Neda A. Kolić

MUSIC EVENT AS A MESSAGE:
SEMIOTIC ANALYSIS OF PERFORMANCE OF JOHN CAGE'S *ARIA*
IN INTERPRETATION OF CLARON MCFADDEN (AND AUDIENCE)

Summary

Interpretation of a music event (concert, recital, performance, happening) as a kind of communication model (in accordance with semiotic approach) is based on the thesis that event is a complete "text" written together by three different authors, i.e. three links of the communication chain – composer, performer, and listener/spectator. Thus, the semiotic analysis realized as summation of various "readings" of a music event that took place within TEDx Amsterdam events – whose protagonists were: John Cage, and his composition (music graphic) *Aria* for solo voice, Claron McFadden, coloratura soprano, and the audience members, firstly only as spectators, but later as performers of music work – will provide answers to several questions: What performer's interpretation reveals about composer/composition? How do composer and performer, i.e. performer and audience, communicate through the music graphic, and what are the communication codes? What does graphic music performance reveal about performer? Hence, the semiotic analysis was used to interpret these three different phenomena: the musical work (as transcription of composer's ideas, and as amalgam of his philosophical, poetical, esthetical and socio-political principles), interpretation of the musical work (performer's comprehension and translation, that is communicated through the performance), and reception of the musical work (the way in which listeners/spectators experience, apprehend, and finally, reinterpret the musical work).

Keywords: music graphic, John Cage, *Aria*, interpretation, semiotic analysis of music performance.

МАРИЈА Т. МАГЛОВ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

ГЛЕН ГУЛД, МЕДИЈСКА ТЕХНОЛОГИЈА, МУЗИКОЛОГИЈА

САЖЕТАК: У овом раду заступа се теза да медијска технологија поставља услове у којима се мисли музика, те да представља оквир у коме се појављују и у односу на кога се сагледавају партикуларне музичке праксе XX века, а који је у значајној мери дефинисан појавом медија и медијске културе. Истовремено, „заживљавање“ одређених технолошких пракси условљено је друштвеним, културним, економским, а у случају музике и специфично музичким компонентама. У том смислу, фигура канадског пијанисте Глена Гулда издваја се као парадигматична, јер је у питању уметник чија је каријера нераскидиво везана за појаву тада нових технологија за снимање звука. У раду се прво разматрају неке опште поставке о медијској технологији у оквиру теорије медија и потреба да ове идеје буду укључене у корпус музиколошког знања, а потом се Гулдова активност разуме у односу на та знања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: медијска технологија, медијска култура, снимање музике, Глен Гулд, музикологија.

Продукција и рецепција музике у XX веку нераскидиво су везане за медијску технологију и у многим својим аспектима њом директно обликоване. Поред разноврсних пракси електронске и електроакустичке музике које зависе од одговарајуће технологије, акустичку музику такође врло често слушамо путем носача звука или различитих медијских преноса (путем радија, телевизије, интернет платформи и тако даље), док су инструменти на многим концертима електронски озвучени. Осим што утиче на начин продукције звука (рад у електронском студију као посебна врста музичке праксе), његов квалитет и на природу слушања, медијска технологија је конститутивна за масовну, медијску, потрошачку културу XX века у оквиру које се стварају специфични услови за постојање и разумевање музике. Другим речима,

* marijamaglov@gmail.com

медијска технологија је кључни фактор у обликовању великог броја музичких пракси XX века, како оних које се односе на савремено стваралаштво (уметничке и популарне музике), тако и на музику прошлости (интерпретације традиционалне западноевропске уметничке музике). Имајући то у виду, чини се кључним за музикологију да се у њен дискурс уведу одређене поставке медијске технологије и медијске културе које долазе из хетерогеног поља студија и теорија медија.

За разумевање комплексног међуодноса музике и медијске технологије/културе у овом раду ће послужити пример активности и естетских и поетичких ставова канадског пијанисте Глена Гулда (Glenn Gould). С обзиром на Гулдово интензивно залагање за доминацију снимљене музике у односу на музику извођену на концертима, као и на његову специфичну медијску личност, он остаје парадигматична фигура за разматрање разноврсних питања о музици и медијима на којој се преламају различити теоријски проблеми. У раду ћу истаћи два таква проблема: 1) питања о промењеном начину рада у студију омогућеног одговарајућом технологијом и естетичким схватањима о репродукованој музици, и 2) питања о музичкој индустрији и о томе како институција издавачке куће утиче на одабир репертоара, али и на креирање укупне слике о музичару и његовог „звезданог статуса“ – доводећи га до култног, готово поп-културног феномена у медијској култури. Ови проблеми су већ (деталније или спорадично) били разматрани у литератури, те мој фокус овде није на доношењу новог материјала, већ управо на анализи Гулдових текстова и текстова о Гулду као илустративних примера за аргументовање потребе да се музичке праксе XX века разматрају са знањем о условима које поставља медијска технологија. Померањем фокуса на разматрање значаја медијске технологије као услова у којима Гулд ради, посредно се потенцијално може допринети демистификацији његове активности, без умањивања огромног значаја који она има у свету музичке уметности.

Теорија медија, медијска технологија и музикологија

Дисциплине теорије медија и студија медија представљају хетерогено поље приступа проучавању медија, а флуидност ових појмова рефлектује њихову изразиту интердисциплинарност и диверзитет могућих приступа. Доминантна школа која је усмерила правац којим ће се значајна академска продукција о медијима кретати јесте Група за истраживање медија бирмингемског Центра за студије културе. Како Стјуарт Хол (Stuart Hall), једна од водећих личности ове институције, објашњава, рад са медијима у оквиру Групе био је редефинисан у односу на шири оквир студија културе (Hall et al. 1980: 104). Као примаран

задатак студија медија постављена је анализа медијских текстова, њихово повезивање са анализом публике и са ширим друштвенополитичким контекстом у коме су одређени медијски текстови произведени и присутни у ланцу комуникације пошиљалац–порука–прималац (BRIGGS, KOVLI 2005: 6–7). Проучавање музике у медијима у складу са овим приступом окренуто је анализи музичких медијских садржаја, репрезентације идентитета путем различитих музичких пракси, заступљености одређених жанрова и начина њиховог представљања.

Међутим, последњих година се у оквиру теорија медија појављују и другачија струјања. На пример, теоретичар медија Јост ван Лун (Joost Van Loon) критикује Холов приступ јер редукује медије на „културне алате“ (VAN LOON 2008: 7). Према његовом схватању, анализа медијских садржаја није довољна за разумевање наше свакодневице, а садржај сâм није једино што утиче на нас, већ и технологија. У том смислу, Лун критикује анализу медија као средстава која су увек у служби нечег другог и залаже се за приступ који повезује садржај и технологију као две стране истог процеса – процеса медијације. То не значи да се анализа медијског садржаја занемарује, већ да разумевање медија мора да обухвати разумевање специфичног контекста у којем се појављују, садржаја и ефеката медија. Кључна идеја је у томе да медији структуришу наше мишљење, те да су самим тим конститутивни у формирању значења као и садржај који се путем њих пласира (Исто: 1–5). Теоријско разматрање процеса медијације и технологије медија нису сасвим нове идеје у оквиру теорије медија, али се интересовање за њих интензивирало након појаве нових медија, односно, теорије нових медија, где су управо процеси медијације и ремедијације изузетно важни.

Контроверзна личност Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) једна је од важнијих када су пионири теорије медија који су утицали на садашње трендове у питању, иако је овај аутор у великој мери критикован, између осталог због свог разбарушеног, есејистичког стила писања који се креће између детаљисања и генерализација, као и због технолошког детерминизма. Ван Лун истиче корисност одређених Маклуанових поставки, пре свега његову идеју да је културална еволуција зависна од технолошких иновација, затим посматрање медија као нечег више од оруђа, као и разматрање њиховог утицаја и развоја у односу на окружење (Исто: 20–48). У овом контексту, Ван Лун наглашава потребу да се Маклуанове идеје, с једне, и критика технолошког детерминизма, с друге стране, ревидирају, како би се изнова размотрила креативна и активна моћ технологије, која уоквирује и конструише реалност подједнако као и садржаји који се путем ње презентују (Исто).

Кључну разлику између Маклуана и европских мислилаца који су дотакли питања медијске технологије у својим теоријским радовима

(попут Бенјамина [Walter Benjamin], Вилијамса [Richard Williams], Барта [Roland Barthes] и Бодријара [Jean Baudrillard]), Ван Лун објашњава позивањем на Џејмса Керија (James Carey), који објашњава разлику између северноамеричке и европске континенталне мисли о медијима помоћу концепата трансмисионог и ритуалног погледа на комуникацију (Исто: 10). Док први реферира на комуникацију и пренос информација на даљину, други је више окренут ка комуналном и ритуалном доживљају, те је социјални и културални аспект истакнут у први план. Савремена проучавања медијске технологије превазилазе ову поделу не занемарујући аспект друштвеног, политичког, економског и културног контекста док истичу конститутивни значај медијске технологије за формирање и структурисање нашег мишљења. Ипак, разлика између поменутих школа мишљења, на коју се позива Ван Лун, значајна је у контексту овог рада и када су Гулдова интелектуална позиција и његов однос према концертном извођењу у питању.

Улогу медија као конститутивних чинилаца креирања нашег мишљења и искуства на карактеристичан начин истакао је још један значајан мислилац теорије медија, Фридрих Китлер (Friedrich Kittler), изјавом: „Медији одређују нашу ситуацију“ (KITTLER 1999: xxxix). Китлер сматра да су медији алфа и омега теорије (посредно, дакле, и мишљења уопште) зато што одређују наше интелектуалне операције. Надовезујући се на фукоовску анализу дискурса, Китлер уводи анализу медијског дискурса и концепт дискурзивне мреже, под којом подразумева „мрежу технологија и институција које дозвољавају одређеној култури да бира, чува и продукује релевантне податке“ (Исто: xxiii). У том смислу, дискурзивне праксе зависе од медија. Разумевајући то у односу на музику, може се рећи да музичке праксе и дискурси о музици зависе од медија и медијске технологије у оквиру којих се појављују. Тачку медијског обрта, односно, кључне радикалне медијске и технолошке новине Китлер проналази у седамдесетим годинама XIX века. За музику је овај период важан због првих експеримената са снимањем звука, а потом и појаве фонографа и грамофона.

Приметно је да дефиниције појмова „медији“ и „технологија“ могу реферирати на различите концепције. Термин „медији“ може бити схваћен двојачко, при чему се односи на: 1) средство (алат) којим се остварује одређена намера, 2) систем. Медији се схватају као средства комуникације и средства преноса и чувања податка и информација, односно, као сложен институционални систем у којем ова средства функционишу. У овом раду, кључни су: електронски медији, масовни медији, аудио-технологија (*audio recording, sound recording*), технологије за снимање и чување звука (*recording media*), технологије репродукције звука и/или звука и слике. Медијска култура односи се на културу

детерминисану масовним медијима. Технологија се посматра као активност која мења или формира културу. Специфично у контексту музике, једна од дефиниција технологије јесте да се њоме „именује хетерогени отворени или затворени скуп техника, техничких средстава и облика понашања повезаних са употребом или извођењем технике те правила или обичаја употребе технике у односу на специфичне индивидуалне или колективне облике понашања повезане са производњом, разменом, рецепцијом и потрошњом музике“ (ŠUVAKOVIĆ 2016: 303). Притом, технологија музике се не односи само на извођење музике на одређеним инструментима, већ на целокупне односе који су повезани са „стварањем, извођењем, репродуковањем, снимањем, архивирањем и презентовањем музике у музичким и ванмузичким институцијама“, које, са своје стране, представљају „друштвени ‘релациони рам’“ у оквиру кога се технике изводе, а одговарајући облици понашања се спроводе у дело (Исто).

Ова дефиниција је у извесном смислу блиска појму „технолошког оквира“, једном од кључних термина социјалне конструкције технологије, усмерења у оквиру социологије технологије. Он се односи на начине на које различите групе виде и дефинишу партикуларне технолошке проблеме (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 16). Технолошки оквир структурира интеракцију између чланова одређене групе и обликује њихово мишљење и делање. У том смислу, он је сличан концепту парадигме Томаса Куна (Thomas Kuhn),¹ с тим што није ограничен на научне или уско специфичне заједнице, већ је примењив на различите групације (BILKER 2009: 91).

Због уочавања конститутивне улоге (медијске) технологије за мишљење и делање у овим различитим приступима, показало се кључним да се она размотри и у оквиру музикологије. Један од аутора који је последњих година томе посветио значајну пажњу јесте музички продуцент, композитор и музиколог Сајмон Загорски-Томас (Simon Zagorski-Thomas). Како наводи Загорски-Томас, у музикологији која је традиционално фокусирана на композитора, а не на извођача, органологија је представљала веома мали допринос академском знању (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 36), те је, у оквиру студија извођаштва, акценат био постављен на технике извођења, а не на технологију инструмената. За Загорског-Томаса, ово је индикативно, као и чињеница да су традиционалне студије западне европске уметничке музике оријентисане ка хармонији и форми више него ка инструментацији и тембру, те тврди да је инхерентна

¹ Кунов концепт парадигме означава „оно што чланови једне научне заједнице деле: обротно, једна научна заједница људи састоји се од људи који деле једну парадигму“ (Кун 1974: 240).

идеологија дисциплине потекла из картезијанског дуализма духа и тела. У том смислу, физикалност и гестуалност инструменталног извођења вредновани су мање, како објашњава Николас Кук (Nicholas Cook), у односу на компоновање као церебралан, интелектуалан чин (према ZAGORSKI-THOMAS 2014: 96). Према Загорски-Томасу, технологија снимања музике је пружила могућност извођачима да сачувају резултате сопственог рада, те је тиме отворила простор за ревидирање неједнаког односа између композитора и извођача (Исто). Ипак, у том контексту је задржана представа о делу као записаном и целовитом, а наизглед су избрисане телесност и процесуалност оног „овде и сада“ извођења. Загорски-Томас истиче да извођење снимљено у студију не треба посматрати као пуко бележење живог извођења и звука који „оригинално“ постоји негде ван студија, а „ухваћен“ је на снимку, већ као шематску репрезентацију која јесте нешто фундаментално другачије (Исто: 122). У том смислу, улога технологије је кључна, јер правац у коме је развијена „продукује механичку или електронску шематску репрезентацију догађаја искоришћавањем партикуларне карактеристике начина на који та активност утиче на вибрације у ваздуху“ (Исто). Постојећа технологија је, на тај начин, услов постојања сасвим другачијег звука и начина на који је он коришћен у оквиру одређених музичких пракси. Због тога, Загорски-Томас као једно од кључних места музиколошког истраживања потенцира сагледавање креативних процеса интеракције између различитих актера (уметника, продуцената и других ангажованих у студију) и доступне технологије (Исто: 36).

*Глен Гулд: уметности у условима медијске технологије
и медијске културе*

Коришћење креативних потенцијала технологије за снимање и репродуковање звука доведено је до поетичког принципа у раду Глена Гулда. Након што се повукао са концертне сцене на врхунцу каријере, Гулд се посветио снимању композиција у студију. Иако се о тачним разлозима који су до те одлуке довели спекулисало, сматра се да се валидно објашњење може пронаћи у његовим текстовима (RADISAVLJEVIĆ 2009: 314).

На пример, у тексту „The Prospects of Recording“, Гулд истиче да је један од специфичних квалитета које омогућава извођење у студију интимнији однос према звуку, какав није био уобичајен међу његовим савременицима. У извођењу класичне музике ценио се акустички сјај, док су се, захваљујући технологији, створиле могућности за постављање „аналитичке јасноће, непосредности и готово опипљиве блискости“ (GOULD 2009: 116) као пожељних карактеристика звука. У том смислу,

створена је естетика интимнијег и ближег звучања. Међутим, много значајнију улогу у остваривању Гулдових поетичких идеја имала је могућност коришћења техника монтаже (*tape splice* технике), односно монтирања исечака траке на којима су снимљени сегменти различитих извођења. Овакав приступ извођењу Загорски-Томас назива нелинеарним. За њега је карактеристична могућност критичке рефлексije и накнадног доношења одлука о коначном изгледу целине дела (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 22). Према Гулдовом мишљењу, овакав приступ и техника *tape splice* значајни су утолико што стварају услове да се извођач максимално приближи идеји дела, онаквом каквим га је замислио композитор, без непотребних акустичких ефеката које захтева концертно извођење. Због тога је извођач у могућности да успостави контакт са делом који је у многоме сличан композиторовом, те да темељно анализира и „сецира“ дело, без потребе да уноси интерпретативна „улепшавања“ и претераности у изразу који су намењени завођењу публике у концертној сали (GOULD 2009: 116). У том контексту Гулд критикује и снимке концертних, „живих“ извођења, сматрајући да је предност музике настале у студију управо у томе што омогућава њено изузимање из сваког контекста и упућивање слушаоца на само дело, на саму музику. За Гулда, посвећеност коју концерт као друштвени догађај захтева само одвлачи пажњу са музике, те је очекивао да ће концерт као институција ускоро бити „мртав“ (RADISAVLJEVIĆ 2009: 315). Он је такође приметио да са праксом слушања носача звука долази до парадокса речи публика када је у ствари реч о „безбројним приватним аудицијама“ (GOULD 2009: 122) и да ће музика „у електронском добу постати много уноснији део наших живота, мање орнамент и да ће их, напослетку, променити много дубље...“ (Исто: 125–126).

Значајан део поменутог Гулдовог текста усмерен је на својеврсно „разрачунавање“ са противницима снимања и монтирања музике у студију. За њих, снимак остварен помоћу техника монтаже представља „непоштено, дехуманизујућу технику“ која угрожава архитектонику дела (Исто: 117). Осим тога, снимак остварен у студију критикован је као аутоматизован и неаутентичан, а једина врста снимљеног извођења која за Гулдове неистомишљенике долази у обзир јесте снимак самог концертног извођења, које онда добија посебну, документарну вредност (Исто: 119).

Дакле, у односу на своје савременике, Гулд се на битно другачији начин односио према технолошком оквиру у којем је функционисао. Медијска технологија је битно променила музичку сцену и довела до дискусија попут наведене, јер се снимање и репродуковање музике у том тренутку више нису могли избећи и постали су проблем о коме је важно заузети став. Да коначан однос према ономе што технологија

поставља као услове постојања музике зависи ипак и од других (друштвених, културалних, економских) фактора, показује управо пример радикално другачијег односа према концертном и снимљеном извођењу, у којем се налазе одједи европског, односно, северноамеричког односа према медијима. С обзиром на то да је и Гулд био део интелектуалне климе која је у Канади остварена са развојем теоријске мисли о технологији медија, информација и комуникација, те да је био у контакту са Маклуаном и често га цитирао у радовима (MANTERE 2012: 118–122), није необично што ни за Гулда тај ритуални аспект комуникације није тако важан, колико могућност преноса садржаја на шире релације из центра дешавања (у његовом случају, из студија). Напротив, код Гулдових савременика препознаје се инсистирање на ритуалном аспект у посвећеног слушања интерпретације и социјалних аспеката које концерт има као јавни догађај. У том смислу, Гулд је остао усамљена фигура, пошто се показало да концерт и даље опстаје као форма слушања музике, а иако су различите технике монтаже постале уобичајено средство рада у студију, за уметнике из света класичне музике оне ипак нису постале примарно средство остваривања поетичких намера (уп. ZAGORSKI-THOMAS 2014: 182).

У Гулдовој поезији, технологија је пресудан фактор утолико што је конститутивна за извођење које он сматра идеалним и које без таквог принципа рада у студију не би било могуће. Технологија према његовом схватању не служи за пуки пренос информација (као што би снимак јавног извођења композиције био само бележење догађаја), већ је она „средство за идеализацију утиска“ (GOULD 1984: 355). Гулд тежи извођењу као савршеном, идеализованом феномену, те му технологија омогућава да, с једне стране, уноси интервенције које у целовитом извођењу не би биле могуће, а с друге, да ту идеалну интерпретацију фиксира тако да се она увек појављује у истом облику (RADISAVLJEVIĆ 2009: 315).

Инсистирање на церебралном, интелектуалном извођењу квалитет је који се повезује са превладавањем ума над телом у традицији западноевропске мисли о музици, као што је поменуто у запажању Николаса Кука. Још један аспект због кога је Гулд вредновао извођење у студију јесте управо то што му је креирање атмосфере анонимности дозвољавало да поништи субјективан упис извођача (Исто). Другим речима, медијска технологија наизглед пружа могућност да се тело извођача, као оно што је мање вредновано у картезијанској подели на ум и тело, избрише. Тај отпор према физикалности очит је и у Гулдовој потреби да свој говор о физичким аспектима извођења сведе на минималну меру (SANDEN 2009: 14). Парадоксално, због јасноће коју пружа снимак карактеристични уписи Гулдовог тела се ипак чују и препо-

знатљив су сегмент његових интерпретација. Певање и други трагови гласа, дисање и шкрипање столице, као трагови читавог тела које је ангажовано у изношењу специфичне интерпретације, забележени су и на снимцима. Према запажању музиколога Пола Сандена (Paul Sanden), они су показатељ свеprisутности медијске технологије и потврда артифицијелности поделе на ум и тело, с једне, и на живо и снимљено, дехуманизовано извођење с друге стране (Исто: 7). У том смислу, сам медиј поново је кључан, конститутиван аспект у коначној и препознатљивој интерпретацији, а не само преносилац садржаја, јер на специфичан начин потенцира субјективни упис телесности извођача.

Изолованост коју је Гулд тражио у окриљу студија, иако можда необична ако се студио посматра као до тада још неуобичајено „радно место“ пијанисте, истовремено одговара класичарско-романтичарском моделу усамљеног генија и виртуоза (уп. RADISAVLJEVIĆ 2009: 313). Ипак, Гулдов рад у студију није заиста подразумевао изоловану, већ тимску активност. У креирању снимака, и, након тога, носача звука као производа намењеног масовној потрошњи, учествовао је тим сарадника. У студију, улоге сниматеља, монтажера и продуцената, односно, читавог техничког тима, незаобилазне су за постизање одговарајућег крајњег звучног резултата.² Због тога, Гулдова активност јесте један од примера карактеристичног начина производње музике у XX веку – колективног рада у електронском студију и напуштања идеје стварања музике као чина изолованог појединца. Иако одомаћена у популарним музичким праксама, ова идеја ипак није заживела у наративима традиционалне уметничке музике, чак и када реалан рад у студију постоји, управо због јаког присуства мита о генијалном, индивидуалном ствараоцу (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 105).

Тај мит се у креирању Гулдовога имица вешто преплиће са модернизованом представом уметника у медијској култури. Један од примера је омот плоче *Голдберџ варијација*, који у први план ставља процес рада у студију: Гулда и сараднике у спонтаним покретима тела у току договора, клавириштимера који проверава инструмент и, ређе, Гулда који седи за клавиром. Како наводи Санела Радисављевић: „Целокупан ефекат ових фотографија био је веома значајан у том смислу да слушалац композицију није доживљавао искључиво кроз ауру Баха већ му је сугерисана представа о техници снимања звука као битном процесу у реализацији и интерпретацији музичког дела“ (RADISAVLJEVIĆ 2009: 313). Омот плоче није једини начин на који је Гулд као феномен

² Гулд у тексту „The Prospects of Recording“ описује рад у студију и одлуке које доноси са својим тимом, као и чињеницу да слушалац више не може у коначном резултату да препозна шта је интервенција монтажера (GOULD 2009: 118).

визуелно обликован: напротив, читав процес снимања је био медијски испраћен, те су се Гулдове фотографије редовно појављивале у штампаним и аудио-визуелним медијима. Његове ексцентричности представљале су куриозитет и заједно са свим осталим аспектима његовог понашања и активности чиниле Гулдову персону – јавну, масмедијску представу о уметнику. Управо ово креирање јавне, препознатљиве личности (бренда) представља једно од проблемских места у анализи музичке индустрије, за које Загорски-Томас истиче да је запостављено у студијама музикологије. Наиме, медијска технологија и медијска култура уско су повезане са музичком индустријом и тржиштем. У том смислу, уметничка музика постаје још један од производа у музичкој индустрији који је потребно на одговарајући начин маркетиншки пласирати. Границе између популарне и уметничке, „високе“ музике постају пропустљиве, те поједини уметници из света уметничке музике добијају „звездани“ статус, а учестала су и поређења са иконама поп-културе. Тако се, на пример, Гулд пореди са Џимом Морисоном (Jim Morrison) и Џејмсом Дином (James Dean),³ а фасцинација његовим ликом и делом прерасла је у понављање клишеа, мита и стварање култа његове личности, што је навело музичког критичара Терија Тичаута (Terry Teachout) да говори о феномену „гулдизма“ (MANTERE 2012: 20). На Гулдов статус у популарној култури пресудно су утицала три фактора: његов ангажман са издавачком кућом Колумбија (Columbia), интелектуална клима у којој су Маклуанове идеје наилазиле на значајан одјек, а са којима су Гулдови ставови кореспондирали, као и генерална могућност креативног рада у студију (Исто). Такође, ни Гулдов одабир репертоара није био искључиво ствар личне, независне одлуке извођача, већ резултат процене његове издавачке куће о томе која би дела изазвала одговарајућу потражњу (ZAGORSKI-THOMAS 2014: 224).

* * *

Сагледавање бројних аспеката у којима је Гулдова активност била кључно дефинисана условима у којима је радио указује на то да, колико год Гулдова поетичка визија била јака, те истицана као пресудна у активностима које је спроводио (Исто: 224–225), чињеница је да је она била ипак само један од сегмената који су заједно дали оно што се под феноменом Гулд препознаје. У том смислу, пример Гулдових поетичких настојања и остварених извођачких претензија представљају резултат рада у другачијим технолошким условима и указују на то колико је технолошки оквир у коме се уметник креће важан за коначан

³ Симптоматично је да се ово поређење, истакнуто у једној критици, налази на омоту ДВД издања филма *Genius Within: The Inner Life of Glenn Gould* (Lorber films, 2011).

изглед његових остварења. Читав сплет околности у којима су Гулдови снимци остварени, а које се односе на доступну технологију, креативан рад више појединаца у студију од којих сваки има своју улогу, потом на институцију издавачке куће, пословни модел који у њој преовладава, медијску културу у којој се на стратешки начин пласира производ до кога сви претходни чиниоци доводе, али и општи културни контекст у коме су сви ови елементи присутни, узимају се у обзир када се анализира активност овог музичара. Медијска технологија и медијска култура јесу оквир без кога Гулдове активности у овом облику не би било. У том смислу, међуоднос услова које поставља медијска технологија као конститутиван чинилац укупне стварности и конкретних музичких пракси у XX веку, као и усвајање одређених знања из теорије медија, јесу важна питања за музикологију, како би се појаве тих пракси разумеле у свој својој сложености. У том међуодносу, како је показано на примеру Гулдове активности, медији не служе само као преносиоци порука и садржаја који постоје независно од њих, већ управо као структура која је одлучујућа за њихов начин постојања и реципирања.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- BIJKER, Wiebe E. "Social Construction of Technology." In: BERG, Olsen Jan Kyrre, Stig Andur Pedersen, Vincent F. Hendricks (eds.). *A Companion to the Philosophy of Technology*. Malden, Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- BRIGGS, Adam, Pol Kobli (ur.). *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio, 2005.
- GOULD, Glenn. "The Prospect of Recording." In: COX, Christoph, Daniel Warner (eds.). *Audio Culture. Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2009.
- GOULD, Glenn. "Music and Technology." In: PAGE, Tim (ed.). *The Glenn Gould Reader*. New York: Vintage Books, 1984.
- HALL, Stuart et al. (eds.). *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies 1972–79*. London: Routledge, 1980.
- KITTLER, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
- KUN, Tomas S. *Struktura naučnih revolucija*. Beograd: Nolit, 1974.
- MANTERE, Juha Markus. *The Gould Variations: Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- RADISAVLJEVIĆ, Sanela. „Glen Gould: pijanizam u doba medija“. U: ŠUVAKOVIĆ, Miško, Aleš Erjavec (ur.). *Figure u pokretu: savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009.
- SANDEN, Paul. "Hearing Glenn Gould's Body." *Current Musicology* No. 88 (Fall 2009): 7–34.
- ŠUVAKOVIĆ, Miško. *Estetika muzike*. Beograd: Orion Art, 2016.
- VAN LOON, Joost. *Media Technology: Critical Perspectives*. Maidenhead: Open University Press, 2008.
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Musicology of Record Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

Marija T. Maglov

GLENN GOULD, MEDIA TECHNOLOGY, MUSICOLOGY

Summary

The basic idea of this paper is that media technology sets conditions in which one can think music, and that this technology frames the way in which particular musical practices of the 20th century exist and through which they could be acknowledged. The 20th century itself is significantly defined by the media and media culture phenomena. But, at the same time, although media technology marks all the practices emerging in the past century, it is itself shaped by the specific social, cultural, economic and, in the case of music, characteristically musical components. In that sense, paradigmatic figure for taking all this elements into account when speaking about music and technology surely is that of Canadian pianist Glenn Gould. He is an artist whose career is intrinsically bound to the emergence of (then) new technologies of sound recording. Beside stating his preference of working in electronic studio by the way of completely abandoning the concert stage at the height of his career, Gould declared his attachment to the ideas of electronic reproducibility of music in his numerous texts. Another aspect of the close bond of Gould's persona with the media culture that could be analyzed is the formation of the "Gouldism", or the cult of the artist in the popular culture. This was shaped as a strategy of his publisher, as a new method for attracting more listeners and consumers of recordings, since they were aimed at music market. As for the structure of the paper, some general notions on media technology within media theory are examined, as well as the need to include these in the corpus of musicological knowledge. With this in mind, some aspects of Gould's activity, his attitudes and poetic statements are understood. The goal is to show how media technology is constitutive for the highly distinguished Gould's poetics in more than one sense.

Keywords: media technology, media culture, music recording, Glenn Gould, musicology.

ДУБРАВКА Л. ЛАЗИЋ

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ФУНКЦИЈА *КРАЈА* У ФИЛМОВИМА *IN CONTINUO* И *ЉУБАВ* ВЛАТКА ГИЛИЋА

САЖЕТАК: Редитељски опус Влатка Гилића је богат разноврсним филмским структурама од којих је најдоминантнија кратка документарна или играна форма. Добитник бројних међународних признања, Гилић несумњиво представља ауторску личност са специфичним редитељским поступцима. Потребна за анализом његовог рада евидентно постоји, а за разумевање његовог аутохтоног редитељског приступа од значаја је анализа сегмената његовог личног редитељског рукописа. С тим у вези, компарација *краја* као филмског сегмента и анализа његове функционалности у оквиру филмова *In Continuo* и *Љубав* представља издвајање једног фрагмента који указује на специфичности Гилићевог рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Влатко Гилић, *In Continuo*, *Љубав*, редитељски поступак, филмска структура.

Редитељ Влатко Гилић је реализовао неколико изузетно значајних филмова у оквиру кинематографије ових простора, награђених бројним међународним наградама. Последње редитељско дело остварио је 1980. (дугометражни играни филм *Дани од снова*), а од 1978. почиње свој дугогодишњи педагошки рад предајући на Академији уметности у Новом Саду. У интервјуима из 2014. године¹ изнео је своје ставове, поступке и размишљања током рада на филмовима: *Номо sapiens* (1969), *Номо homini* (1970), *In Continuo* (1971), *Дан више* (1972), *Јуда* (1972), *Моћ* (1973), *Љубав* (1973), *Кичма* (1975) и *Дани од снова* (1980). Ова сведочења се, у великој мери, односе на његова лична размишљања како у вези са наведеним филмовима, тако и у вези са уметношћу и са животом уопште. Гилић је објаснио своје поступке који су били

* dubravka.lazic@uns.ac.rs

¹ Интервјуи су бележени у периоду од 2008. до 2010. а објављени су 2014. у *Зборнику поводом оснивања Центра за истраживање уметности Академије уметности Нови Сад*.

саставни део рада на горенаведеним филмовима као круцијалне сегменте редитељског поступка. Анализом интервјуа је, тако, могуће стећи увид у саме постулате на којима се темељи израда уметничког дела овог аутора: дефинисања идеје, рада на сценарију, одабира локације и актера, начина снимања, употребу музике, итд.

Филмски опус Влатка Гилића (спрам критичких ставова и уметничког сензибилитета самог редитеља) дефинише јединствену, упечатљиву филмску естетику и неуобичајене филмске поступке. У сврху откривања и дефинисања поменутих поступака, потребно је детектовати и истражити поједине сегменте креативних механизма самог аутора којима се служи током реализације одређеног уметничког дела. Свакако, значајан извор је само ауторово тумачење и реинтерпретирање непосредног, лично доживљеног искуства. Оно нам пружа увид у специфичне, персоналне креативне категорије којима се уметник као стваралац дефинише (индивидуалност, интерпретирање искуства, организација стваралачког процеса, употреба уметничких компоненти, динамика и ритам рада, значај и одабир идеје и одређивање њеног значаја), а које су изузетно значајне за разумевање и нормирање ступњева неког креативног поступка.

За разоткривање креативног аспекта нечије личности неопходни су директан приступ и анализа самих уметничких дела посматраних кроз призму ауторског сведочења и аутономног посматрачког става. Значај откривања и дефинисања постулата ауторског деловања и креирања (као и размишљања која су у директној вези са анализом уметничког дела и креативним чином његовог настанка) од изузетне су помоћи као грађа која има за сврху да обогати фондус специфичних редитељских поступака у историји филма уопште.

Крај као саставни део филмске структуре

Улога *краја* као сегмента филмског дела има своју специфичност и у великој мери дефинише само драмско дело. Као и остали фрагменти, *крај* има своју улогу, задатак, функцију и значење. Уколико посматрамо уметничко дело по добро познатом начелу компоновања по коме се мањи део односи према већем као већи према целини², можемо увидети значај који *крај* има на поједини сегмент (секвенцу) али и на целину филмског дела. Поред тога, можемо приметити како дефинисање *краја* (као мањег сегмента у односу на већи) утиче не само на цео филм него и на специфичан уметнички рукопис одређеног аутора. То оправдава тезу која предвиђа да анализа комплексног креативног по-

² Златни пресек или Фибоначијев низ.

ступка подразумева обиман подухват сагледавања механизма одређеног аутора и њихову класификацију. Тако дефинисани нормативи чине драгоцену грађу која се односи на уметничка дела аутора која нису до краја истражена а за којима свакако постоји оваква потреба.

Уобичајено је да најузбудљивији догађаји и емоције треба да буду приказани на крају филма, а то правило Хичкок поставља као начело: „Филм увек треба да иде нагоре, као жичара.“ (Шион 1989: 137).

Овако дефинисана улога *краја* може да претпостави принцип који је униформан за редитељске поступке свих аутора. Међутим, управо је питање спецификума сваке редитељске личности како ће функцију коју има *крај* (као саставни сегмент филмског дела) употребити у оквиру своје идеје о раду. Оно што јесте заједничко већини филмова је да *крај* у филму представља завршницу која собом носи разрешење драмске приче. Постоје разне дефиниције *краја* као различитих облика филмске наративе. У свом *Лексикону филмских њојмова* др Марко Бабац разликује отворени крај филма и задовољавајући крај (1997: 135). Иако је најчешћа употреба континуиране прогресије наратива и драмске напетости унутар филмског сценарија, *крај* може имати и друге улоге и функције у оквиру филма као наративне или асоцијативне структуре. Филмови *In Continuo* и *Љубав* Влатка Гилића су управо пример овакве тврдње.

Уколико прихватимо филмове *In Continuo* и *Љубав* као иницијативу редитеља да нагласи одређене садржаје, морамо их сагледати као посреднике у истицању важности аутору битних тема кроз њему својствен медиј: филм. Из ове позиције је могуће детаљније размотрити и функцију *краја* као филмског сегмента у оквиру појединих филмова Влатка Гилића.

Његова филмска дела су целине уобличене једноставним и прецизно конструисаним формама. Завршеци наведених филмова су логичан, умерен и прецизан *крај* предочених прича. Њиховом компарацијом се долази до закључка да су упоређени филмови блиски по истицању животу истинитих, антропоцентризованих тема (исприповеданих без баналности) и њихове универзалне важности. Ту централну идеју Гилић истиче управо *крајем* утканим у структуру филма на начин који ненаглашено (а ипак чврсто) антиципира мисао а постериори, и на тај начин артикулише ауторску намеру и комуницира са посматрачем.

Крај као симболична инверзија – In Continuo

Питање односа према угрожавању људског живота уобличава идеју филма *In Continuo*. Филм је настао као редитељска реакција на тадашња дешавања у свету (рат у Вијетнаму) и представља лични став против

одузимања живота. „Тема филма *In Continuo* је елементарно питање људске егзистенције и живота: Став против насиља.“ (Лазиф 2014: 17). Филм је, приказујући убијање током радног процеса у кланици, створио велику метафору о непрестаном убијању људи. Гилић је конструисао наратив филмске приче предочавајући један редован радни дан у кланици, као месту на којем се свакодневно усмрћују животиње. Ову (основну) структуру филма је започео и завршио кадровима потока у који се, на крају, излива крв из кланице бојећи воду у црвено. Снимао је аутентичне раднике, праве месаре, и њихове свакодневне радње (облачење, оштрење ножева, рад у кланици), као и женски лик – спремачицу која чисти крвави простор кланице, претварајући је, метафорично, у „мајчински лик“.

Редитељ употребљава кадрове на почетку и крају филма како би нагласио свој став. Призор воде (потока), који је на крају филма обојен крвљу која отиче из кланице, дефинише цикличну карактеристику *краја* као филмског сегмента. Штавише, симболика почетног и завршног кадра оформљава нуклеус наративног дела филма који директно преноси поруку аутора својим реалитетом. Издвојен од првих и завршних кадрова централни део филма самостално не би на тако снажан начин пренео идеју. Могуће је оваквим системом снимања, употребом метафоре, приближити идеју – став против одузимања живота, али је извесно да почетни и крајњи кадрови, заправо, чине филм целивитим делом са јасном поруком. Они додају необичну димензију филму, истичући хераклитовску симболику „никад исто“ где вода (као симбол) отвара питање дуализма човекове природе и могућности избора коју има. *Крај* (који у исту воду уноси крв) ствара симболичку инверзију и даје целом филму смисао који као ефекат има продужено дејство на размишљање посматрача. Оваквим редитељским поступком *крај*, као асоцијативни акценат, усмерава његову свест на питање о животу и смрти и о праву једног бића да одузме живот другом. Самом својом природом оваква тема потражује не лаку интерпретацију која је, у овом случају, постигнута без експлицитних кадрова.

Гилић је изјавио да је већ током снимања „ментално монтирао“ филм и био свестан његове крајње форме: „Снимање је трајало три-четири дана. Ја, иначе, ментално монтирам и знао сам како ће филм изгледати у току самог снимања. Све има своје место. Свако уметничко дело је организам за себе, који мора да оживи, а да оживи мора да има све органе на свом месту.“ (Лазиф 2014: 18). Ова изјава упућује да је аутор био свестан значаја првог кадра и завршних кадрова (као саставних делова филмске целине) и да је оваква „циклична“ структура филма *In Continuo* саставни део уметничке целине са одређеном сврхом. Контрастом између почетка/краја и централног дела филма аутор је

конструисао спону између његове структуре и теме и на тај начин је уобличио сопствену замисао. Због озбиљности идеје филма овакав крај је и неопходан и, уосталом, једини могућ.

Крај као кружни шок – Љубав

Тема филма *Љубав* је контрапункт теми филма *In Continuo*. Гилић је изабрао овакав садржај како би направио равнотежу између тема које су га окупирале у претходном периоду.³ *Љубав* је филм који говори о искреној људској емоцији између мужа и жене. Гилић је, вођен жељом да реализује филм о искреној људској емоцији, снимио једноставан, свакодневан ритуал младог брачног пара. Радња филма прати жену која припрема и односи ручак супругу на његово радно место. Неуобичајеност посла који он обавља (радник на градилишту моста на Ђурђевића Тари) Гилић употребљава да нагласи искрене емоције које су евидентне у свим микропокретима двоје људи. Жена доноси ручак, посматра са стрепњом супруга који силази са радног места, и након обеда се пар разилази. Чињеница да се ова једноставна радња догађа на неуобичајеном месту⁴ истиче у први план снагу љубави као искрене људске емоције, а аутор овим поступком износи свој став према једној од основних тема које егзистирају у уметности. Гилић је, путем снимања једноставних, свакодневних радњи заправо забележио све микропокрете који одају људску емоцију и од тога саградио „наратив“ филма.

Крај филма *Љубав* је инициран управо оваквим једноставним излагањем истините животне теме. Штавише, аутор се користи променом јачине звука као ефикасном методом за постизање утиска субјективног стања актера (Бабац 2000: 329). Појачавањем звука корака који одлазе и звукова машина са градилишта Гилић обухвата цео филмски простор и ствара утисак који наглашава емоције стрепње, страха и љубави које жена осећа посматрајући супруга како одлази. Оваквим поступком основна мисао аутора истиче и вечност теме (љубав двоје људи) и оставља утисак о хармоничној особини фундаменталне људске и животне емоције. Не као дихотомија периферних и централних делова филма *In Continuo*, *Љубав* на флуидан начин представља овим филмским атрибутима основну емоцију, односно идеју филма. *Крај* упућује (прејудицира) на нови почетак, стварајући цикличну форму која користи опште мотиве и претвара их у метафоре људскости, што је ауторов

³ Након снимљеног филма *Моћ*, који говори о доминацији једног човека над другим, Гилић је осетио потребу да сними филм о другој врсти људске моћи: љубави.

⁴ Подножје градилишта за изградњу моста на Ђурђевића Тари.

препознатљив поступак. „Несвакидашњим даром да сировост документа издигне на ниво митског и метафизичког садржаја, Гилић је заслужено, неколико година пре снимања *Кичме*, уживао репутацију једног од највећих мајстора краткометражног документарног филма у свету“ (Вучинић 2008: 261).

Оваквим поступком, на једноставан и чист начин, наративни филмски атрибути стављени су у функцију транспоновања основне емоције филма и на посматрача (аудиторијум). Тема љубави као истине живота описује једноставност, искреност и снагу те емоције, детерминисане самом људском природом. Стога су овакав ритам и крај филма у функцији наглашавања искрености и битности љубави, као примарне људске емоције.

Сам крај сумира свеукупан утисак и даје коначну форму и облик наговештеној ауторовој идеји и тиме смисао самом делу. Он логично заокружује основну редитељску мисао и, у духу теме, формира филмску целину.

Крај у *сѣрукѣури филмова In Continuo* и Љубав

Теме филмова *In Continuo* и *Љубав* су супротне по свом значењу, а филмски записи документарни су по основном карактеру. Управо је ова чињеница иницирала и њихово поређење. Структуре оба филма обликују те хумано инспирисане мотиве и граде им место унутар филмске форме. Оба наратива следе „ток који истовремено одређује и приповедач и матрице које сама прича следи“ (Омон и др. 2006: 84).

Постоје и друге сличности: оба филма акцентирају жену као биће али у различитим односима и ситуацијама. (*In Continuo* предочава старији женски лик као контрапункт суровости амбијента и осталим актерима, док у филму *Љубав* женски лик снимљен у крупним плановима наглашава основну емоцију филма.) Поред тога, може се приметити да дистанца, која постоји између актера филма *In continuo*, не постоји у филму *Љубав* у ком су они лицем у лице упућени један на другог, итд.

Гилић је, дакле, приступио конструкцији филмске форме (код оба филма) у складу са темама које обрађује. И тако се *крајем*, у оба филма, ствара кружни ток мисли гледаоца који је усмерава, по редитељској намери, на постављено питање. У оба филма Гилић употребљава крај као облик филмске наративе који не садржи конвенционалне завршетке и закључке, на које је већина аудиторијума навикла. Његова крајња решења су више налик животним питањима које филмови истражују: отворена, без уобичајене драматуршке обраде својствене већини филмских форми.

Крај (схваћен као резултат) је супротан почетку и везује се *per se* за идеју промене, утицања на људску мисао и свест. Филмови оваквим завршецима нуде нешто више: смисао обрађеним кључним темама и идејама.

За сваки од ових филмова *крај* је конструисан на једини могући начин. То даје јасан пример да филм самом својом динамиком и структуром мора имати и адекватан, аутохтон завршетак који се рађа из приче, ритма, структуре и саме идеје филма. По Гилићевој тврдњи: свако уметничко дело је „живи организам“ који не може да функционише уколико неки његов део нема адекватну и разрађену функцију, треба посматрати и *крај* као значајан сегмент филма. Он коначно формира израз филмског дела и има додатну улогу и одговорност: наглашавање ауторске идеје.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАБАЦ, Марко (ур.). *Лексикон филмских и телевизијских појмова 2*. Београд: Универзитет уметности, Факултет драмских уметности, 1997.
- БАБАЦ, Марко. *Језик монџаже покрећућих слика*. Београд – Нови Сад: Clío – Универзитет у Новом Саду – Академија уметности Нови Сад, 2000.
- Бучинић, Срђан. „Мапе апокалипсе Кичма Влатка Гилића у светлости данашњег искуства.“ У: Огњановић, Дејан, Иван Велисављевић, *Нови кадрови крајнуће вредности српског филма*. Београд: Clío, 2008.
- Лазић, Дубравка. „Разговори са Влатком Гилићем.“ *Зборник поводом оснивања Центра за истраживање уметности Академије уметности Нови Сад*. Ур. Живко Поповић. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду – Академија уметности Нови Сад, 2014: 14–38.
- Омон, Жак, Ален Бергала, Мишел Мари, Марк Верне. *Естетика филма*. Београд: Clío, 2006.
- Шион, Мишел. *Написани сценарио*. Београд: Научна књига – Институт за филм, 1989.

Dubravka Lj. Lazić

THE FUNCTION OF *THE END* IN THE FILMS *IN CONTINUO* AND *LJUBAV* BY VLATKO GILIĆ

Summary

The directorial work of Vlatko Gilić is rich in various film structures, of which the most dominant are short documentary and feature films. Being internationally recognized, Gilić undoubtedly represents an author with specific directorial techniques. There is evidently the need for an analysis of his work, while the analysis of the segments of his personal directorial handwriting is important for understanding his original directorial concept. In this regard, the comparison of *the end* as a film segment and the analysis of its function in the films *In Continuo* and *Ljubav* (Love) points to the fragment that describes the distinctive features of Gilić's work.

Keywords: Vlatko Gilić, *In Continuo*, *Ljubav*, directorial techniques, film structure.

ИВАНА Б. ПЕРКОВИЋ

Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности*

Оригинални научни рад / Original scientific paper

ТРАЈНИ *DÉJÀ VU*. БЕЛЕШКЕ О ПРВИМ ГОДИНАМА РАДА МУЗИЧКЕ АКАДЕМИЈЕ У БЕОГРАДУ, ПОВОДОМ ЈУБИЛЕЈА ФАКУЛТЕТА МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

САЖЕТАК: У тексту, посвећеном осамдесетој годишњици Музичке академије / Факултета музичке уметности, разматрају се неки аспекти рада Музичке академије у периоду између 1937. и 1940. године који су актуелни и данас. Пет карактеристичних момената је представљено, документовано архивским изворима, анализирано и доведено у везу са савременим тренутком: (1) широк спектар активности, који превазилази оквире уобичајених делатности високообразовних уметничких институција; (2) проблем простора за адекватан рад; (3) тешкоће у „уклапању“ музичког образовања у законодавни систем, уредбе и сл.; (4) начини дефинисања захтева за избор кандидата који ће студирати на Академији/Факултету и (5) перзистентне свакодневне тешкоће у раду. У складу са савременом теоријском поставком „културе сећања“, указано је на то како су први кораци у раду Музичке академије у Београду били пресудни за обликовање неких особености по којима је она (п)остала препознатљива.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Музичка академија у Београду, Факултет музичке уметности, култура сећања, ширина институционалног деловања, високо музичко образовање и законодавни систем, зграда Музичке академије, пријемни испит, редовне активности високообразовне институције.

У данашње време, када су промена, убрзавање и флуидност константе, писање о постојаности, целовитости и континуитету институција као што је Факултет музичке уметности, који у овој години обележава осамдесету годишњицу рада, неко би прогласио за анахроно. Можда нам и не мора бити стран став да симболичко сећање иницирано јубилејима неизоставно сенчи прошлост хегемоним тоновима, и да је данас готово немогуће непристрасно показати како се нешто уистину

* ivanabperkovic@gmail.com

збило. Па опет, без обзира на скептицизам, релативизам и плурализам историје, радикално начело „истина је неистинита“ противречи природи посла којим се бавимо, а историјски заборав „срачунат“ је, макар онолико колико и сећање. Ако не и више у српској националној историји. Опет, сећање отвара просторе у којима делове панораме прошлости можемо да обрадимо и оживимо, да оно што је било не оставимо у тами и непрозирном облаку историјске прашине, већ да га ангажовано укључимо у опажање садашњости. Као што свако сећање – а то и Кулић примећује – „помаже да се опазе савременост, даје јој смисао и одређује јој место између прошлости и будућности“ (KULIĆ 2006: 119) – тако и ово пригодно подсећање на прве године рада Музичке академије може да помогне у опажању садашњости, па и – што да не? – будућности Факултета музичке уметности.¹

Због тога овај прилог конципирамо, на први поглед, мозаично, као скуп релативно мало познатих „цртица“ из првих и предратних година рада Музичке академије у Београду. Све њих, међутим, повезује једно: континуитет, односно актуелност током свих 80 година рада Академије тј. Факултета. Попут какве црвене нити, ове теме доследно прате рад најстарије српске музичке високообразовне институције, од четврте деценије двадесетог, до друге деценије двадесет првог века. У историјским посматрањима почетака рада академије, увиђамо да неке, данас горуће теме, попут критеријума за категоризацију академских радника у платне разреде, забране запошљавања, тешкоћа у прецизном дефинисању критеријума за избор наставника уметности или недостатка простора, тињају или пламте још од времена њеног оснивања. Бављење историјом Факултета данас неминовно ствара *Déjà vu* ефекат.²

На основу архивске и публиковане грађе, сагледавамо пет специфичних обележја институције која се већ од првог дана успостављају као константе. То су: (1) широк спектар активности, који превазилази оквири уобичајених делатности високообразовних уметничких институција; (2) проблем простора за адекватан рад; (3) тешкоће у „уклапању“

¹ Године 1973, када је Уметничка академија прерасла у Универзитет уметности, Музичка академија у Београду променила је назив у Факултет музичке уметности. Због тога се у тексту наизменично спомињу Академија и Факултет.

² Синтагму *Déjà vu* у овом раду користимо у најширем могућем значењу, као „оно што је већ виђено“ (Клајн, Шипка 2011: 322), а не на начин на који се она користи у психологији (*ушиска* да се нешто догодило).

Иначе, доступни материјали нуде готово бесконачан број могућих визура, од којих су неки целовити прикази представљени у досадашњим написима посвећеним раду Факултета музичке уметности (Извештаји из прве три школске године, издања поводом 20, 25, 40, 50 година Музичке академије / Факултета музичке уметности, издања поводом 40 и 55 година Универзитета уметности; вид. у списку литературе). Уосталом, то нам и даје могућност да се овом приликом не бавимо једним наративом.

музичког образовања у законодавни систем, уредбе, статуте, правилнике и сл.; (4) начини дефинисања захтева за избор кандидата који ће студирати на Академији/Факултету и (5) перзистентне свакодневне тешкоће у раду.

Свака сличност у избору докумената из прошлости са данашњицом, намерна је.

(1) Много година протекло је од првих иницијатива за оснивање високе музичке школе у Београду до њене реализације: време од завршетка Првог светског рата, па до 1937. године, обележено дебатама око конзерваторијума у Београду (1920), припремама Закона о уметничким школама (1924), покретањем и стопирањем Уредбе (1929) и другим превирањима, било је довољно да се кристалишу планови о широкој палети делатности Музичке академије у Београду. Имајући пред собом узор Музичке академије у Загребу (постале од Хрватског гласбеног завода 1921. године) и Конзерваторијума у Љубљани (израслог из школе Гласбене матице 1926. године), покретачи београдске Академије – која је од оснивања била у административној заједници са Средњом музичком школом – а пре свега њен први ректор Коста Манојловић, предвидели су институцију која ће деловати на различитим, не искључиво уметничко-образовним, плановима. Не само што је планирано да новооснована школа буде национални уметнички и културни центар, него је требало да постане и библиотечко, (фоно) архивско, музејско и издавачко средиште из области музике. Подстицање уметничког стваралаштва и извођаштва остваривало би се планираним наградама и стипендијама, а будућа научна делатност била би у спрези и са оним што бисмо данас назвали музичко-информативним центром. У свечаном говору одржаном приликом отварања Музичке академије 21. новембра 1937. године, Коста Манојловић истакао је да је, осим неопходних учила, потребно створити и библиотеку, архив и музеј. На присутне је апеловао и да помогну у оснивању фонда Светосавске награде.

Са овога места, и у овоме часу, ректор Музичке академије чини апел на све меродавне, добронамерне и племените људе и установе... да помогну својим прилозима Музичкој академији да створи:

1) МУЗИЧКУ БИБЛИОТЕКУ националнога значаја, у којој ће генерације... моћи да упознају дух својих предака, оличен у делима њиховим, Библиотеку у којој ће бити сакупљена музичка дела свих народа, како би они који изучавају музику и спремају се да у своме народу буду продуктивни и репродуктивни уметници могли да се у својој земљи упознају са музичким делима човечанства и да се оспособе да се и на музичком пољу боре за престиж и славу имена нашега народа. У

ту сврху сваки прилог у делима или у новцу добро је дошао јер се зна да се велике Библиотеке не стварају малим сретствима;

2) МУЗИЧКИ АРХИВ, у који ће бити по могућству сакупљени оригинални рукописи свих дела наших композитора, да се у Музичкој академији, као најпозванијој установи, сачувају за далека покољења, историју и нашу културу;

3) МУЗИЧКИ МУЗЕЈ, у коме ће се сакупити све ствари и успоме-не везане за наше музичке раденике и сачувати за нашу културу.

Апел наш у овоме правцу иде и породицама композитора, које не би лепше дело учиниле успомени својих милих него ако би све што се односи на рукописе, библиотеку, архив и музеј предале Музичкој академији да их она чува и да искористи у националне и културно-уметничке сврхе.

4) Стварање Светосавске награде. (*Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1937–38 годину 1938: 28–29*).

Систематичан план о стратешки важним циљевима Музичке академије у оснивању убрзо је проширен и стварањем фоноархива: већ током прве године рада наручен је, из Сједињених Америчких Држава, фонограф, коришћен за снимање традиционалне музике, а грамофонске плоче редовно су набављане. „Грамофонско одељење“ је 1939. године поседовало 72, а 1940. – већ 492 плоче.

Библиотека је редовно проширивана новим публикацијама, које су обухватале како нотна издања или литературу из области музике, тако и публикације из области друштвених и хуманистичких наука. О томе, између осталог, сведоче и рачуни издавачких кућа Геца Кон и Јован Фрајт из 1940. године, чије ставке обухватају и *Publikationen älterer Musik*, Јиречекову *Историју Србије* и Бергсонову *Сиваралачку еволуцију* (Прилог 1: АС, Г-210, Ф III, бр. 551-1940; Прилог 2: АС, Г-210, Ф III, бр. 1421-1940).

У писму председнику Министарског савета и министру унутрашњих послова Драгиши Цветковићу, као и министру просвете Стевану Ћирковићу од 21. фебруара 1939, ректор износи планове о обимној издавачкој и пропагандној делатности Музичке академије:

... јавља се потреба да се целокупна музичка пропаганда сконцентрише и води из Музичке академије. Ово се нарочито односи на музичку пропаганду у иностранству. У ту сврху потребно је да се у буџет Музичке академије унесе сума од 80.000 дин. за штампање музичких дела и издања Музичке академије: уџбеника, музичког фолклора и композиција наших композитора. Слободан сам напоменути Вам, Господине Министре Претседниче, да је Југословенска академија у Загребу добила 80.000 дин. за издање музичког фолклора. Потребно је да и Музичка академија у Београду има једну такву суму, да би могла приступити АКАДЕМСКИМ ИЗДАЊИМА. Када имам част учинити овакав предлог имам у

виду оно што су Бугари учинили за пропаганду своје музике у иностранству. Ово се може постићи и на тај начин, ако се у буџет Државне академије унесе сума од 80.000 дин. за БЕСПЛАТНО ШТАМПАЊЕ ИЗДАЊА МУЗИЧКЕ АКАДЕМИЈЕ (АС, Г-210, Ф II, бр. 113-1939).

И данас, осамдесет година касније, делатности Факултета музичке уметности веома су разгранате на свим пољима. Библиотека (која обухвата и архивску грађу) данас је највећа стручна и истраживачка музичка библиотека у Србији, са више од 115.000 јединица; фоноархив, отворен 1990. године, са више од 1200 јединица, чува, обогаћује и дигитализује снимке традиционалне музике; издавачка делатност бележи све већи број издања (текстуалних, периодичних, аудио, видео, онлајн, итд.) из године у годину, а некадашња пропагандна активност, данашњи пи-ар, резултира свакодневним присуством представника Факултета музичке уметности у различитим медијима. Разумљиво, данас је палета активности неупоредиво богатија, укључује и многе друге активности које сада није потребно набрајати, али готово све смернице (изузев музеја који је директно повезан са просторним проблемима) дефинисане 1937. године актуелне су и у савременом тренутку.

(2) Непостојање адекватног простора за рад највећи је и хроничан проблем Факултета музичке уметности.³ Зграда подигнута 1931. године као помоћна зграда уз Народну скупштину, 1937. године привремено је додељена Музичкој академији, и већ тада није била задовољавајуће решење. Иста зграда у употреби је и данас, а решење није на помолу.

Почетком друге године рада, 12. октобра 1938. године, ректор Музичке академије министру просвете упућује писмо које почиње следећим речима:

Зграда у којој се сада налазе Музичка академија и Средња музичка школа моћиће да послужи својој сврси само још у току 1938/39 школске године. Већ сада мора да се приступи раду на изради планова и одређивању места за нову зграду Музичке академије, која мора имати: Концертну велику дворану са 3.000 седишта, Малу концертну дворану за камерну музику и Позоришни Отсек са 500 седишта, Библиотеку са Музичким архивом и Музејом и потребним бројем просторија за учионице, кабинете и канцеларије (АС, Г-210 Ф I, бр. 471-1938).

С обзиром на то да је у светосавском говору и дневној штампи Мањоловић поновио ове планове, чини се да је решење било на помолу.

³ О томе је писано у свим публикацијама посвећеним историјату Музичке академије / Факултета музичке уметности, као и у многим другим написима. Вид. *Двадесет година...* 1958: 5; *Двадесет пет година...* 1963: 5; *Перичић* 1977: 36–40; 1988: 96–98; *Маринковић* 1998: 36, итд.

Штавише, у акту о примопредаји дужности између претходног – Косте Манојловића, и будућег – Петра Коњовића, ректора, Манојловић истиче:

... за нову зграду Музичке академије израдио сам код г. М. финансија да нам се одобри 10.000.000 дин., за коју суму је М. просвете тражило зајам. Основа плана за нову зграду дата је у Светосавском говору ректора... Скица т.з. Уметничког трга, који би у ствари био данашњи парк око М. академије и Цветни трг, са кога би се терена дигле све зграде и на њему подигле: у средини Опера, а на углу према Немањиној и Гарашаниновој улици – Музичка академија, а на углу Немањине и Франкопанове улице – Уметничка академија, – предата је још Министру г. Кујунџићу и она се налази у М. просвете (АС, Г-210, Ф II, бр. 697-1939).

Ипак, већ 1940. године, у предвечерје избијања Другог светског рата у Србији, ситуација се променила и, иако се од нове зграде није одустајало, планирано је изнајмљивање додатног простора – као привремено решење. У писму које Петар Коњовић упућује министру просвете 3. децембра 1940. читамо:

Идуће школске године... неће бити могућности за извођење целокупне наставе у садашњој згради, него ће се морати прибећи изнајмљивању једног већег стана или спрата изван зграде Академије за смештај извесних одељења. Отсеци за оргуље на Академији и Средњој школи нису могли бити отворени из разлога што садашња зграда нема довољно простора за смештај инструмента, а и саме оргуље нису се могле набавити. Како Београд у својим концертним дворанама нема оргуља, толико потребних за извођење великих ораториумских и црквених дела, то би се ово питање могло решити у вези са питањем зграде за Музичку академију.

Питање зграде Музичке академије покретано је већ у неколико махова и оно је сада актуелно у највећој мери. Хитна потреба налаже да се у идућем буџету осигурају кредити за подизање ове зграде како би се осигурао даљи правилан рад ове институције. Сама зграда би поред просторија за Академију имала и велику концертну дворану у којој би био концертни музички живот у престоници...

Да би Музичка академија... могла у будуће што потпуније развити своју делатност потребно је да се у буџету за 1941/42 осигурају ова средства:

... за изнајмљивање просторија изван Музичке академије потребних за наставу као и за намештај потребна је сума од 50.000.- динара (АС, Г-210, Ф III, бр. 1903-1940).

Тако и данас, после многобројних неуспелих покушаја да Факултет музичке уметности добије адекватан простор, планови првог рек-

тора у погледу броја сала, учионица и кабинета не губе на актуелности. Већ дуго Факултет изнајмљује додатни простор, како би настава за више од 1000 студената, колико их је било уписано у школској 2016/17. години, са којима ради за више од 200 наставника и сарадника, уопште могла да се одржава. Велики ансамбли, попут симфонијског оркестра и мешовитог хора, одавно су „прерасли“ капацитете велике сале Факултета и годинама уназад њихова настава се одржава у различитим, мање или више удаљеним и изнајмљеним салама, као што је случај и са научним скуповима који редовно привлаче велики број учесника из читавог света.

(3) Опште познате тешкоће које високо музичко образовање има да се институционално „угнезди“ у систем високог образовања, препознатљиве већ у називима институција широм света (конзерваторијуми, академије, факултети, високе школе – *Hochschulen*, универзитети музике, итд.) нису заобишле ни Музичку академију у Београду. По основној природи крут и затворен законодавни систем никада није био довољно флексибилан и задовољавајуће компатибилан са јединственом и индивидуализованом природом учења музике. Узмимо за пример само један час главног предмета музичког извођача: током часа студент може да развија техничке способности, да учи нов репертоар, да се упознаје са контекстом у којем је тај репертоар настао, анализира репертоар на најразличитије начине, да шири увиде захваљујући интеракцији са професором, а то се не мора нужно односити на конкретно дело већ, рецимо, на професионално умрежавање. Заправо, једно „предавање“ најчешће и обухвата комбинацију већ наведених елемената. Како ово упоредити са „амфитеатарским предавањем“ групама од неколико стотина студената? Настава музике тешко се уклапа у традиционалне и, процентуално, далеко заступљеније представе предавања у академском контексту. Сличне разлике односе се и на испите, однос броја наставника и сарадника и броја студената, и тако даље.

Додајмо овоме и константне друштвене промене чији је сведок Музичка академија у Београду била, праћене променама улоге музике у друштву, гломазне формалне процедуре, и биће нам јасни разлози трајне дисонанце са почетка овог сегмента. Тиме се, на изванредан начин, бавио и Петар Коњовић, као ректор Музичке академије, који је у говору поводом светосавске прославе 1940. године истакао: „Јер, верујући у извесне вечне законе реда у сваком стваралаштву, ми бисмо да сачувамо Академију од сваког шаблонизовања. Функција уметничког васпитања, а то је темељна идеја на којој се изграђује ова институција, – јесте чување и неговање слободе уметничког стварања. Ми хоћемо да научимо нове генерације да у стваралаштву музичком слободно

примењују све оне законе на којима је настала и настаје уметност. Велика скала тих закона, те законитости није фиксирана у писаним програмима; она је у сили оних стварно уметничких дела која чине и претстављају уметност без обзира којем периоду или правцу припадају“ (*Музичка академија са Средњом музичком школом... Извештај за школску 1939/40 б. г. 15*).

Браћајући се на оно што је претходило почецима рада Музичке академије, овом приликом пажњу привлачи и неколико писама које је Коста Манојловић примио од Божидача Широле у јулу 1936. године, у време док је Широла био административни директор Музичке академије у Загребу. Очигледно, Манојловић се у то време веома ангажовао поводом Уредбе о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду која ће бити донета 31. марта 1937. Планирајући рад будуће Музичке академије у Београду, интересовао се за организацију рада Академије у Загребу, а Широла га је информисао о правним оквирима деловања његове институције и положају наставног кадра. Посебно је интересно писмо од 7. јула 1936. године у којем Широла пише о неуспешном Закону о уметничким школама из 1924. године, положају наставника и професора, као и организацији Музичке академије у Загребу.

Сада напокон о питању организације наше школе. Ту морам најприје да мало коригирам Твоје врло одрешито бацање кривње на нашу Музичку академију... да се није бринула за Закон о умјет. школама. Иако је зацјело у год. 1924. ректор Лхотка и г. Махота из Љубљане дао овакав одговор, како си га Ти запамтио, послје су се много трудили да се Закон о умјет. школама донесе. Управо из Професорског вијећа наше Муз. Академије било је послано више представака с израженим пројектом закона, било је и изасланстава, које су у Београду гурале тај Закон, али вазда без успјеха. Највећу актуелност је Закон имао, када је засједао законодавни одбор, у којему је данашњи претсједник Југослав. акад. знан и умјет... др А. Базала сам највише радио око доношења тога Закона о умјет. шк. и он ме увјерава, да је Закон потпуно израђен прошао кроз Законодавни одбор и то добар закон с којим би сви могли бити врло задовољни. Препоруча Ти чак да га настојиш пронаћи. То је био закон о умјет. школама за цијелу државу. Гдје је ствар запела послје, др Базала не зна точно или можда не ће рећи.

А сада о самој организацији наше Муз. Академије. Она се дијели на 4 одјела: приправни течај, нижу школу, средњу школу и Високу школу... У колико развитак наше школе иде онамо, да се умањи број ученика приправног течаја и ниже школе... ипак се немогу та два одјела сасвим докинути, јер су потребна као вјежбаоница за студенте наставничког отсјека високе школе наше академије. У тим разредима могу

студенти наставничког отсјека практички радити и вјежбати се у методици. Толико су та два одјела и потребита.

Главни дио Музичке академије чине пак средња школа и висока школа. У средњој школи воде се ученици до тога степена, да им се може издати свједоцба једнакоправна матуралној свједоцби на учитељској школи или другој струковној школи (средњој техници, трговачкој академији). Инструменталисти са том свједоцбом стичу намјештење у казал. оркестрима, а и учитељска мјеста вјештина на средњим школама!

Висока се школа дјели у 2 одјела:

1) висока школа (заправо мајсторска)

2) наставнички отсјек. – Док се за прву тражи само музички талент, то се у наставничком отсјеку тражи матура средње школе. Изобразба у оба отсјека тече паралелно, само се у наставничком отсјеку учи више теоријских предмета и посебице још педагогија и методика.

Гледе наставничког питања (а то је за сада најважније) постоје код нас различита мишљења, но сви се слажу у томе да је оваква диоба каква је код нас (у професоре и наставнике) врло неправедна и да знатно утјече на углед оних који нису имали срећу, да постану професори.

Требало би тако разликовати:

а) професори високе школе

б) професори средње школе.

Они први (а) морали би напредовати барем до III/2 групе (као средњошколски професори) а ови други (б) барем до IV/1 групе (дотле могу сада напредовати само професори високе школе). Ко и оним првима морао би се дати наслов професора а не како их сада третирају као учитеље (наставнике).

Професорско вијеће (проф. високе школе) врши надзор над радом средње школе тако, да је за свако одјељење (теоријско, клавијско, инструментално, солопјевачко) по један управитељ (академске шк. године). То су: Дуган, Станчић, Хумл, Рајзер...

Много нас је растужила Твоја вијест, да не ће доћи до Закона већ само до Уредбе. Настој свим силама, да прогураш барем ове ствари о напредовањима наших професора и о наслову наставника у сред. школи (нека и они буду професори). Бит ћемо Ти сви врло захвални, нарочито онда ако буде уредба тако еластично израђена, да се одмах онда може протегнути и на наше професоре.

Бог Ти дао пуно успјеха у томе (АС Г-210, Ф I, бр. 307-1936).

Питање „положајних група“ наставника/професора било је, дакле, за административног директора у Загребу болна тачка. Уосталом, припадност одређеној положајној групи није подразумевала само висину редовних месечних примања, „положајног додатка“ и „личног додатка на скупоћу“ државних службеника, као и одговарајући социјални статус и престижан положај, већ и – у случају рада на Музичкој

академији – изједначавање академских звања у области музике са другим универзитетским звањима. Односно, својеврсно „признавање“ права музичког образовања на академски ниво. Последично, академски положај укључивао је и другачије одговорности, могућност за континуиран рад са младима, одговарајуће време за уметничко/научно усавршавање, стимулативну атмосферу, флексибилан распоред, итд. С обзиром на то да је Уредбом о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду предвиђено да редовни професори могу бити распоређени у III/2, III/1 и II/2 положајну групу, ванредни професори – у IV/2, IV/1 и III/2, административни директор у IV/2, IV/1, III/2 и III/1 а доценти – у VII, VI, V и IV/2 положајну групу (УРЕДБА 1937: 17), Широлина очекивања из јула 1936. у погледу положаја наставника била су испуњена 1937. године.

Међутим, начин на који је Уредба дефинисала критеријуме и процедуру за избор професора није могао бити задовољавајући за чланове Професорског савета Музичке академије у Београду. Он доводи у питање академску слободу избора професора, будући да је у законској процедури Министарство просвете имало финалну реч. Наиме, правила су подразумевала да Професорски савет, након расписаног конкурса и пријаве кандидата, даје мишљење о најпогоднијем кандидату, али да министар одлучује о коначном избору и „указом о постављењу“ (УРЕДБА 1937: 17). Последице су се осетиле већ у другој години рада, када је предлог Професорског савета од 19. октобра 1938. године за напредовање Тирила Личара, који је испуњавао све услове за прелазак из звања ванредног у редовног професора клавира, Министарство одбило готово циничним коментаром: „пошто се засада не увиђа стварна потреба за ово постављење“ (Прилог 3: АС, Г-210, Ф I, бр. 771-1938).

Рад Музичке академије био је дефинисан бројним правилницима: о владању, похађању часова и правдању изостанака, о оцењивању, о Професорском савету, о библиотеци, о изостанцима и боловању наставника, о интерним јавним приредбама и концертима... (АС, Г-210, Ф I, бр. 80-1938). Пажњу привлачи и нацрт Правилника за оркестар Музичке академије и Средње музичке школе у Београду, који се оснива са циљем „(1) да се слушаоци Музичке академије и ученици Средње музичке школе вежбају у свирању оркестарских (синфонијских и оперских) дела и да се науче да еластично и осетљиво реагују на потезе диригентске палице, како би у том погледу стекли што више рутине и музикалног искуства и (2) да слушаоци отсека за композицију и дириговање имају прилику да се вежбају у дириговању, односно да чују своја инструментирани дела и стекну сва потребна искуства“ (Прилог 4: АС, Г-210, Ф VIII, недатиран документ). Мудро дефинисан други циљ

данас се, нажалост, не остварује, иако је потреба за таквом врстом сарадње студената композиције и дириговања са оркестарским ансамблом изузетно велика.

Без обзира на бројне промене које су се догодиле током осам деценија, дискусије о позицији уметничког образовања у новом Закону о високом образовању који је у 2017. години у процедури усвајања, указују на то да постоји један значајан континуитет у шаблонизовању односа законодавног система према високом музичком образовању. Актуелни планови о увођењу платних разреда запослених и привремена забрана запошљавања у јавном сектору такође стварају *Déjà vu* ефекат. Ипак, колико год одређени проблеми деловали комплексно и захтевно, време је показало да су били решиви и да их је било могуће превазићи.

(4) Од првог дана, услов за упис студената на Музичку академију био је положен пријемни испит. Данас је то „испит за проверу склоности и способности“, на којем се, као и на свим музичким високошколским установама, процењују таленат и знање будућих кандидата и њихова способност за будући развој. Без обзира на то што професори углавном деле мишљење око неопходних услова које будући студент треба да задовољи, јединствена и индивидуална природа музичког успеха захтева посебан осећај у процесу оцењивања. Пријемни испит мора бити довољно флексибилан, а испитивачи морају поседовати уметнички сензибилитет да препознају талентоване кандидате и у ситуацијама када они наступају на неочекиван, или пак веома предвидљив, начин.

Године 1937. кандидати су у пријавном формулару наводили личне податке, информације о претходном образовању, евентуалним другим школама које похађају у моменту пријављивања и стипендијама (Прилог 5: АС, Г-210, Ф I, бр. 179-1938).

Комисија за пријемни испит, коју је министар просвете Стошовић одобрио 25. септембра 1937, године имала је следеће чланове:

И за председника Манојловића П. Косту, ректора Музичке академије;

II за чланове:

а/ у Отсеку за композицију и дириговање г.г. Христића К. Стевана и Стојановића Петра, редовне професоре Музичке академије;

б/ у Отсеку за соло-певање:

Г-ђу Николић-Стаматовић Јелку, професора III Женске гимназије у Београду и г. Ђурића др Миту, школског лекара II мушке гимназије у Београду;

в/ у Отсеку за клавир:

Личара Ћирила, учитеља музике IV мушке гимназије у Београду;

г/ у Отсеку за виолончело:
г. Ткалчића Јура, професора I мушке гимназије у Београду;
д/ у Отсеку за позоришну уметност:
г.г. Др. Војиновића Бранислава, управника Народног позоришта у Београду и Милошевића Момчила, управника државне штампарије, књижевника и бившег Управника Глумачке школе;
ђ/ у Отсеку за наставнике музике:
редовне професоре Музичке академије: г.г. Манојловића П. Косту, Христића К. Стевана и Стојановића Петра; Личара Ћирила, учитеља музике IV мушке гимназије, г-ђу Николић-Стаматовић Јелку, професора III Женске гимназије, г. Милошевића Момчила, књижевника и г. Др. Ђурића Миту, школског лекара II мушке гимназије у Београду (АС, Г-210, Ф I, бр. 239-1937).

Судећи по саставу комисије, која је за певачки и наставнички одсек укључивала и лекара, као и по документацији за Средњу музичку школу, лекарски преглед је био значајан за пријем. Сачувани документи (Прилог 6: АС, Г-210, Ф IX, недатиран документ) показују да је на основу процене здравственог стања кандидата за Одсек за дувачке инструменте одређивана њихова (не)способност за упис.

Ипак, судећи по доступним подацима, лекарски преглед није био елиминаторан: на пример, Живојин Здравковић оцењен је као неспособан због срчане мане, што није представљало препреку да школске 1938/39. буде ученик обое у Средњој музичкој школи и да касније оствари изузетну каријеру као професионални музичар.

Захтеви за пријемни испит на Музичкој академији били су јасно дефинисани, о чему сведочи план пријемног испита за Одсек за композицију и дириговање:

Пријемни испит је теориски и практичан /усмен и писмен/.

Усменом испиту претходи писмени испит.

Писмени испит: 1/ хармонизовање једне сопранске модулаторне мелодије у осам тактова. 2/израда експозиције једне трогласне просте фуге на дату тему.

Усмени испит: Из целе области науке о хармонији. Од кандидата се захтева познавање техничких проблема контрапункта.

Осим тога кандидат мора да има слуха и да је способан с листа отпевати једну дату мелодију. Мора да одговори и захтевима прописаним у пријемном испиту за клавир (АС, Г-210, Ф IX, недатиран документ).

Сачувани су задаци са пријемних испита из хармоније, међу којима је и онај Лудмиле Фрајт рађен 27. 9. 1938. године, када је конкурисала на Одсек за клавир. Добила је оцену девет, а у комисији су биле Јелка Стаматовић и Марија Михаиловић (Прилог 7: АС, Г-210, Ф VIII, бр. 279-1938).

Занимљиво, прве студенте уписивали су Коста Манојловић и Петар Стојановић, будући да није било довољно административних радника и да просторије још увек нису биле адекватно намештене.

(5) И свакодневни проблеми у раду Факултета имају сопствени континуитет. Одсуствовања наставника са седница, тешкоће истакнутих уметника приликом усклађивања обавеза у настави и уметничком раду, па текуће одржавање зграде,⁴ само су неки од проблема који су актуелни и данас.

Издајамо неколико примера. У складу са „Правилником о отсуствима“ професори су од ректора тражили дозволу за неприсуствовање седницама. У супротном, од њих се захтевало да се писмено изјашњавају о разлозима за одсуствовање и непотпуној администрацији. Тако је Драгутин Чолић, као наставник Средње музичке школе, тадашњем административном директору Академије Јовану Бандуру објашњавао разлоге свог одсуства са седнице и неуношења оцена „у каталог“. Рекло би се да је Чолићева временска оријентација имала мањкавости, када спомиње седницу одржану 31. фебруара, а на допис послат 6. фебруара 1940. године одговара истог дана – али 1936. године (Прилог 9: АС, Г-210, Ф II, бр. 51-1940).

Ангажовање оперског певача Николе Цвејића није могло бити реализовано 1940. године, када је први пут постављен за доцента Музичке академије. Наиме, „како је г. Цвејић изјавио да Указ не може примити из разлога што му управа Народног позоришта у Београду чији је он контрактуални члан није вољна да изађе у сусрет у погледу регулисања његовог будућег односа у својству хонорарног члана, то је наступио случај § 81 Закона о чиновницима те Ректорат сматра, враћајући Указ да је место г. Николе Цвејића упражњено“ (АС, Г-210, Ф III, бр. 772-1940). Цвејић је ангажован 1945. године.

Конкурси за „служитеље“ које је објављивала Музичка академија изазивали су толику пажњу да су препоруке стизале са највиших инстанци: од народних посланика и министара. Тако су у јуну 1939. године за двојицу потенцијалних домара најтоплије препоруке дали Живота Јелић, народни посланик (Прилог 10: АС, Г-210, Ф II, бр. 906-1939), и

⁴ У извештају секретара Музичке академије од 9. августа 1940. године читамо: „У току месеца јула 1940. године у згради Музичке академије вршене су следеће преправке: у целој згради истругани су паркети, све пећи су ишчишћене а четири и президане. Библиотека из собе бр. 14. пресељена је у собу бр. 27, а соба г. Директора из собе бр. 27 пресељена је у собу бр. 15. Секретеријат из собе бр. 26 пресељен је у собу бр. 14, а професорска соба из собе бр. 15 пресељена је у собу бр. 16. Изолована су два зида од шума и то у соби бр. 15 и у соби бр. 5 где предаје г. Др. Милоје Милојевић“ (АС, Г-210, Ф III, бр. 744-1940). Ово је тек почетак безбројних малих адаптација и „селидби“ из једне просторије у другу, у не претерено успешним покушајима да се нађе задовољавајуће просторно решење за реализацију наставе. И у време писања овог рада, у току су радови сличне природе.

Анте Мастровић, министар без портфеља (Прилог 11: АС, Г-210, Ф II, бр. 910-1939). Макар је тадашња етикеција била елегантнија.

Конечно, ни односи са „комшијским“ институцијама нису увек били најтоплије природе, о чему закључујемо из писма које је ректор упутио управнику Народног позоришта:

Писмо 7. јула 1938.

ГОСПОДИНУ УПРАВНИКУ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА – БЕОГРАД

Част нам је извести Вас да су Ваши органи прикопчали на наше спроводнике електричне струје две веће сијалице у дворишту позоришта „Мањез“ са оне стране која је окренута према Официрском Дому и тако троше нашу струју, према личном сазнању већ три месеца, па је чак наша струја употребљавана и за осветљавање баште Официрског Дома за време свечаних вечери: те се моли Господин Управник да хитно нареди скидање сијалице са наше струје и о извршеном нас извести једним актом (АС, Г-210, Ф I, бр. 423-1938).

Déjà vu: и ово писмо асоцира на актуелну сличну преписку која се 2017. године са суседима води на тему даљинског грејања.

* * *

Први кораци у раду Музичке академије у Београду били су пресудни за обликовање неких особености по којима је она (п)остала препознатљива. Без обзира на бројне заокрете и промене, најстарија висока музичка школа у Србији била је од првог дана – и до данас остала – широко отворена институција и место сусрета различитих идеја. Богат спектар активности, константна борба за адекватан простор, за избегавање законске шаблонизације уметничког образовања и рада, избор најбољих кандидата, неке су од особености делатности које смо препознали у периоду пре Другог светског рата и чија тумачења можемо уткати у аргументовање укупне садашње и будуће делатности Факултета музичке уметности.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДВАДЕСЕТ ГОДИНА Музичке академије у Београду. 1937–1957. Београд: Београдски графички завод, 1958.

ДВАДЕСЕТ ПЕТ ГОДИНА Музичке академије у Београду. 1937–1962. Београд: НПС 1963.

Клајн, Иван, Милан Шипка. *Велики речник сѝраних речи и израза.* Нови Сад: Прометеј 2011.

Маринковић, Соња. „Факултет музичке уметности.“ У: Рапалић, Светозар (ур.). *Универзитет уметности у Београду.* Београд: Универзитет уметности 1998, 33–64.

Перичић, Властимир (ур.). *40 година Факултета музичке уметности (Музичке академије).* Београд: Универзитет уметности у Београду, 1977.

ПЕРИЧИЋ, Властимир (ур.). *50 година Факултета музичке уметности (Музичке академије)*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1988.

РАПАЈИЋ, Светозар (ур.). *Универзитет уметности у Београду / University of the Arts in Belgrade*. Београд: Универзитет уметности, 2013.

КУЛИЋ, Todor. *Kultura sećanja. Teorijska objašnjenja upotrebe prošlosti*. Београд: Čigoja 2006.

Архивски извори

Архив Србије, Фонд Државне музичке академије, Г-210, Ф I–IX.

Извештаји и уредбе

Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1937–38 годину. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1938.

Музичка академија у Београду. Извештај за школску 1938–39 годину. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1939.

Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду, Извештај за школску 1939/40 годину. б. и. : б. г.

„УРЕДБА о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду.“ *Službene novine Kraljevine Jugoslavije* бр. 72b (31. 3. 1937): 13–18.

Прилог 1

ИЗДАВАЧКО И КЊИЖАРСКО ПРЕДУЗЕЋЕ **ГЕЦА КОН А. Д.**
ГЕЦА КОН А. Д. ИЗДАВАЧКО И КЊИЖАРСКО ПРЕДУЗЕЋЕ
БЕОГРАД
 ПОШТАНСКИ ФАХ 103

Рачун бр. D 137

Музичка Академија, Београд

		Dinara
1	Jiriček, Istorija Srbije	400.- 4
1	Jovanović, Borba za narodno ujedinjenje I/II	120.- 3
1	Popović, Istočno pitanje	30.- 1
1	Božović, Borba za narodno ujedinjenje	60.-
1	Popović, Beograd pre 200 godina	60.- 1
1	Stanojević, Kralj Dragutin, Milutin, Uroš	120.- 5
1	Cvijić, Balkansko pounostrvo I/II	180.- 3

Прилог 2

JOVAN FRAJT
 MUZIKALNE INSTRUMENTI • KLAVIRI
 TELEFON 21-493 • POŠT. ČEKOVNI RAČUN BR. 56.687

БЕОГРАД
 КР. АЛЕКСАНДРА 9
 ПОШТАНСКИ ФАХ 141

1	ком. Публикационен елтерер музик, фиртер јарганг II тајл	Рм.
1	" " " " " " " " " " " "	20.-
1	" " " " " " " " " " " "	20.-
1	" " " " " " " " " " " "	30.-
1	" " " " " " " " " " " "	20.-
1	" " " " " " " " " " " "	24.-
1	" " " " " " " " " " " "	30.-

Прилог 3

У БЕОГРАДУ
Regnum Jugoslaviae
ACADEMIA ARTIUM MUSICARUM
BELGRADENSIS

Бр. 771
19 октобра 1938 год.
у Београду

ГОСПОДИНУ
МИНИСТРУ ПРОСВЕТЕ
БЕОГРАДУ

Професорски савет Музичке академије у Београду, на својој данашњој седници, одлучио је предложити Вам, Господине Министре, на основу чл. 75 Уредбе о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду, да се постави за редовног професора клавира на Музичкој академији у Београду ванредан професор клавира Музичке академије у Београду г. ВИРИЛ ЛИЧАР, који испуњава све услове потребне за редовног професора Музичке академије.

Достављајући Вам одлуку Професорског савета Музичке академије у Београду, ректор Музичке академије има част уносити Вас, Господине Министре, да усвојите одлуку Професорског савета и предложите указ о постављању г. ВИРИЛА ЛИЧАРА за редовног професора клавира на Музичкој академији у Београду.

Изволите примити, Господине Министре, и овом приликом израз мога дубоког поштовања и оданости.

МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ
Краљевине Југославије
ОПШТЕ ОДЕЉЕЊЕ
Получено: 24. ОКТ. 1938 у Београду
I. Број 41817

Ректорату Државне музичке академије
Београд.

У повратку акта извештава се тај Ректорат, да се не може усвојити предњи предлог Професорског савета, пошто се засада не увиђа стварна потреба за ово постављање.

2-XI-1938 г.
Београд.

Начелник Општег секретаријата
Одсека за уметност и књижевност

M U Z I Č K A A K A D E M I J A

P R A V I L N I K

ZA

ORKESTAR MUZIČKE AKADEMIJE I SREDNJE MUZIČKE ŠKOLE
U BEOGRADU



Čl. 1.

Zadatak
(1) ~~Svaki član~~ *svaki član* orkestra Muzičke akademije i Srednje muzičke škole jest ~~u svom radu~~ *da se* slušaoci Muzičke akademije i učenici Srednje muzičke škole vežbaju u sviranju orkestarskih (sinfoniskih i operskih) dela i da se nauče da elastično i osetljivo reaguju na poteze dirigentske palice, kako bi u tom pogledu stekli što više rutine ~~pre stupanja u profesionalni orkestar;~~ *i muzičkog života;* (2) ~~drugi deo~~ *da* slušaoci oteka za kompoziciju i dirigovanje imaju priliku da se vežbaju u dirigovanju, odnosno da čuju svoja instrumentirana dela i steknu sva potrebna iskustva.


Čl. 2.

Orkestar Muzičke akademije sudelovao na javnim koncertima Muzičke akademije ali javne produkcije ne smeju biti glavni cilj orkestra. Normalan tok progresivnih vežbi, posvećenih sticanju rutine u sinfonijskom i operskom sviranju, ne sme da bude poremećen probama za javno istupanje orkestra. Ove pripreme moraju početi blagovremeno i ne smeju zauzimati celo vreme vežbi, izuzev poslednjih proba pre produkcije orkestra.

Čl. 2

Orkestarske vežbe treba da budu korisne i najnaprednijim slušaocima, ka ko oni ne bi bili zadržavani za njih previše lakim delima iz obzira prema tehničkoj i muzikalnoj nespremnosti većine. To se rešava na taj način, što se je dan manji deo probe posvećuje odgovarajućem nekom težem delu, koje vežbaju sa mo oni najnapredniji. Ovim se izbegava mogućnost hladjenja interesa za rad u orkestru baš kod najnaprednijih članova orkestra (da nemarno sviraju, da neuredno dolaze, da traže razloge za izostanke itd.). Ako se ovi najnapredniji članovi nalaze u dovoljnom broju, sjedinjuju se u jedan zasebni orkestar, t. zv. komorni orkestar. Članovi komornog orkestra ne prestaju da budu članovi redovnog orkestra i oni treba da podižu nivo svog muziciranja na što veću visinu.

Čl. 4.

<h1 style="text-align: center;">Пријава</h1> <h2 style="text-align: center;">За полагање пријемног испита</h2> <p style="text-align: center;">у <u>1919</u> годину <u>Музичке академије у Београду</u> <u>Средње музичке школе у Београду</u></p>	
Име и презиме родитеља односно старатеља	<u>Вукосавић Радомир</u>
Дан, месец и година рођења	<u>22 августа 1919 г.</u>
Место рођења, срез и бановина (држава, ако је место ван Краљевине Југославије)	<u>Краљево, Жупија, Миловац</u>
Држављанство	<u>Југословен</u>
Матерњи језик	<u>Српско-хрватски</u>
Вероисповест	<u>Милова православна</u>
Школе које је учио и завршио	<u>Српско-хрватски језик и математика</u> <u>и остали школни предмети</u>
Ако не долази непосредно из школе, код кога је до тада учио и који је и колони материјал прешао	
За који отсек жели да полаже пријемни испит	<u>Математички отсек</u> <u>(главни)</u>
Прилаже документа	<u>својеручни списак остварених постигнућа, хрватског и српског о тројцу</u>
Улица и број куће у којој кандидат станује	<u>Булевар Краљевина 26</u>
Напомена:	
<p style="text-align: center;">(Својеручни потпис)</p> <p style="text-align: center;"><u>Вукосавић Радомир</u></p>	

По члану 22 Закона о утврђивању нових државних знакова од 5. августа 1919. год. штампар који се узима да штампа овај формулар одговарајуће се на државној закони.

ЦЕНА КОМПАД 0-30 ДИН. ИДАЊЕ И ШТАМПА ДРЖ. ШТАМПАРИЈЕ КРАЉЕВИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ — БЕОГРАД.

Попис предлог

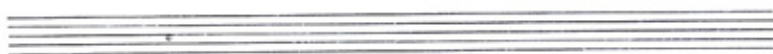
KANDIDATI ZA DUVACKE INSTRUMENTE



1.	Kumar Vukosava	herfa	
2.	Mencinger Ludvig	klarinet	
3.	Brun Bruno	klarinet	
4.	Kosovalić Milan	klarinet	(klarinet)
5.	Cvija Zvonimir	klarinet	
6.	Mirković Milorad	flauta	
7.	Pekarek Frenjo	flauta	
8.	Mirković Dragutin	flauta	
9.	Zdravković Živojin	oboa	(<u>gras mas</u>)
10.	Simonović Marijan	oboa	(<u>gras mas</u>)
11.	Grujičić Branko	fagot	
12.	Kovačević Vojin	c. trombon	(<u>gras mas</u>)
13.	Pomikalo Zvonimir	trombon	
14.	Radovanović Milenko	c. pozaun	(<u>gras mas</u>)
15.	Vukasinović Božidar	c. pozaun	(<u>gras mas</u>)
16.	Žikić Božidar	c. pozaun	
17.	Krstak Andrej	horna	(<u>gras mas</u>)
18.	Bajda Leopold	horna	(<u>gras mas</u>)
19.	Belta Belta Nedeljko	truba	
20.	Formenti Ratimir	truba	(<u>gras mas</u>)
21.	Strnad Alojz	truba	
22.	Vasić Sreten	truba	
23.	Komed Komed Eljub	klarinet	
24.	Plajević Branko	don. fagot	(<u>gras mas</u>)

Прилоџ 7

Тимеми дараџам м. наука а харошине,
раџи на араџини м. наука 2/4 - 18 1928



Мушима дараџам

Тимеми дараџам м. наука а харошине,
раџи на араџини м. наука 2/4 - 18 1928

Јакош дараџам
Мушима дараџам

Мушима дараџам

Прилог 8



Прилог 10

<p>КРАЉЕВИНА ЈУГОСЛАВИЈА НАРОДНА СКУПШТИНА</p> <p>КЛУБ НАРОДНИХ ПОСЛАНИКА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РАДИКАЛНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ ТЕЛЕФОН 27-321 — 640,439</p>		<p>КРАЉЕВИНА ЈУГОСЛАВИЈА НАРОДНА СКУПШТИНА</p> <p>КЛУБ НАРОДНИХ ПОСЛАНИКА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РАДИКАЛНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ ТЕЛЕФОН 27-321 — 643,546</p>
--	--	--

Београд, 9 јуна 1939

Београд,

Господин
Коста Манојловић
Ректор музичке Академије
Београд

Поштовани Господине Ректоре,

Радосав Марисављевић из Кусатка поднео је молбу а која ће молба доћи пред Вас па како је Радосав сиромашан човек, а има жену и децу, ја Вас лепо молим да му по молби изађете у сусрет, како би могао да заради коју пару ради издржавања себе и своје породице.

У нади да ће те мојој препоруци изаћи у сусрет примите израз мога одличног поштовања.

народни посланик

Јанковић М. Јанковић



Gospodinu

Dragutinu Čoliću, priv. učitelju veština

Izvolite podneti pismeno izjašnjenje o tome:

- 1/ Zašto niste prisustvovali sednici Nastavničkog saveta Srednje muzičke škole koja je održana 5 o.m.
- 2/ Zašto niste ocenili sve učenike i ovo uneli u kataloge.

Jovan Babić -

Pozivao sam sa pozivom Vasa kćerke sedmici na dan 31 februara i ne odgovorila. Kada je zakazana sledeća sedmica to mi sam znao kad je ova zakazana a sedmica nije preko okružnice objavljena.

Ušto se više neocenjenih učenika u učionici su oni koji su u poslednje vreme dugo dolazili na časove, oni su pravili svoje učenike a u poslednje vreme ih nisam mogao oceniti.

6-II-1936.

Dragutinu Čoliću



Beograd, 10 juna 1939 godine.

KRALJEVINA JUGOSLAVIJA
MINISTAR BEZ PORTFELJA

Ante Mastrović

Gospodine Direktore,

Donosioc ovog pisma, Ivan Ursić, iz Brela kod Makarske, moj zemljak, želio bi da bude primljen za služitelja pri Muzičkoj akademiji, gaje je navodno upražnjeno jedno služiteljsko mjesto, za koje je on podnio molbu.

Sa svoje strane ja Vam ga najtoplije preporučam, jer ga poznam kao vrlo vrijednog, čestitog i siromašnog, koji zaslužuje preporuku, te Vas molim da njegovu molbu izvolite povoljno riješiti.

Izvolite primiti, Gospodine Direktore, i ovom prilikom uvjerenje o mom odličnom poštovanju.

Ministar bez portfelja,

Gospodin
Kosta Manojlović, direktor
Muzičke akademije
Beograd

Ivana B. Perković

PERMANENT *DÉJÀ VU*. NOTES ON THE FIRST YEARS OF WORK OF
THE MUSIC ACADEMY IN BELGRADE, ON THE OCCASION OF
THE ANNIVERSARY OF THE FACULTY OF MUSIC

Summary

In the text devoted to the eighteenth anniversary of the Music Academy/Faculty of Music some aspects of the work of the Academy of Music in the period between 1937 and 1940, which are still existent, are being considered. Five characteristic moments are presented, documented by archival sources, analyzed and linked to the contemporary moment: (1) a wide range of activities that go beyond the usual activities of higher education art institutions; (2) the problem of adequate space for work; (3) difficulties in “integrating” music education into the legislative system, regulations, etc.; (4) ways of defining the selection process for the candidates who apply to the Academy/Faculty; and (5) persistent problems of everyday work. In accordance with the contemporary theoretical setting of the *culture of memory*, it was pointed out that the first steps in the work of the Music Academy in Belgrade were crucial for shaping some characteristics that the institution has been distinguished by until today.

Keywords: Music Academy in Belgrade, Faculty of Music, culture of memory, breadth of institutional activity, higher music education and legislative system, Music Academy building, entrance examination, regular activities of a higher education institution.

МИЛАН А. МАЂАРЕВ

Висока школа струковних студија за образовање васпитача Кикинда*
Оригинални научни рад / Original scientific paper

РОДОЉУПЦИ** У НАРОДНОМ АМАТЕРСКОМ ПОЗОРИШТУ КИКИНДА

САЖЕТАК: У раду је описан настанак и развој кикиндског позоришта од аматерског до професионалног позоришта. Такође, пратимо пут од идеје до стављања на репертоарски план *Родољубаца* Јована Стерије Поповића и анализу креативног процеса који је спровео редитељ Љубослав Мајера у Народном аматерском позоришту Кикинда. Иако је представа изведена у аматерском позоришту, Мајерина редитељска аутопоетика је била тако снажна да је ова представа по свом квалитету била конкурентна и професионалним позориштима. За тумачење *Родољубаца* примењени су семиолошка анализа, гледање представе уживо и на ДВД снимку, разговор са редитељем Љубославом Мајером и различите теорије о сценографији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Родољупци*, креативни процес, Љубослав Мајера, семиолошка анализа, сценографија.

Народно позориште Кикинда је основано 14. јуна 1950. као Градско позориште. Прва премијера је била *Кошћана* Боре Станковића

* mmadjarev@gmail.com

** Јован Стерија Поповић: *Родољупци*

Редитељ: Љубослав Мајера

Сценограф: Јурај Фабри

Костимограф: Бранка Петровић

Лица:

Жутилов, Бивши некада нотарош

Нанчика, његова супруга

Милчика, њина ћерка

Шандор Лепршић, млади стиходеља

Госпођа Зеленићка, његова ујна

Шербулић, банкротирани трговац

Смрдић

Гавриловић

Нађ Пал

Скоротеца

Премијера: 1. XII 1990.

Бранислав Шибул

Нада Зорић

Гизела Кекењ

Бранислав Кнежевић

Драгана Чретник Лазић

Сава Савин Моца

Деже Берта

Славољуб Матић

Јован Кузманчев

Бранислав Чубрило Рус

(29. XI 1950) у режији Саве Павловића. У сезони 1952/53. позориште мења назив у Градско аматерско позориште. Од 1956, када су припојене мађарске драмске групе носило је назив Народно аматерско позориште. Посебно поглавље у развоју Народног аматерског позоришта представља сарадња са Драганом Јовићем, који је дипломирао глуму на Академији у Загребу и био ангажован у Загребачком казалишту младих. Када је Бранислав Шибул постављен за в. д. управника 1973, почела је сарадња са професионалним редитељима и другим уметничким сарадницима. Почетком сезоне 1992/93. Скупштина општина Кикинде доноси одлуку о оснивању Народног позоришта, чиме ово позориште мења статус и постаје професионално.

Бранислав Шибул (управник кикиндског позоришта од 1973. до 2001) пожелио је да сарађује са Љубославом Мајером када је видео његову дебитантску режију *Баладе о њоручнику и Марјејки* Пјотра Лаврењева (драматизација Братка Крефта) у Позоришту „ВХВ“ у Бачком Петровцу. Мајера је већ тада дефинисао своју редитељску аутопоетику, коју карактеришу једноставни али вишезначни сценски елементи који асоцирају на сиромашно позориште Жежија Гротовског. На гостовању *Баладе* у Требињу, Шибул и Мајера су се начелно договорили о првој сарадњи и она је остварена 1983. поставком Чеховљевог *Ујка Вање*. Ближила се четрдесетогодишњица од оснивања НП Кикинда тако да је Шибул помислио да би неостварена идеја о поставци *Родолубаца* поводом тридесете годишњице позоришта могла да успе са другим редитељем – Мајером.² Шибул је заинтересовао Мајеру чак годину дана раније за ову идеју. Крајем септембра 1990. почеле су пробе *Родолубаца*, а премијера је била на Дан позоришта 1. децембра 1990.

На првом договору око поделе улога појавило се више глумаца него што је било ликова у комаду Ј. П. Стерије. Мајера је изјавио да ако неко не жели или не може да учествује то одмах каже, и неки од глумаца су одустали од поделе. На основу познавања глумачког ансамбла Мајера је направио одличну поделу улога и свако је могао да се исказе на најбољи могући начин. У ауторској екипи су били Јурај Фабри, сценограф, и Бранка Петровић, костимограф.

Како је од настанка *Родолубаца* протекло око 140 година, Мајера је морао да причу стави у нови контекст. Годину дана пре премијере *Родолубаца* срушен је Берлински зид (1989), чиме је завршена вишедценијска подела на Источни и Западни блок у Европи, почео је процес демократизације у земљама Источне Европе, уследио је распад Савеза комуниста Југославије, после чега су уследили вишестраначки

² Разговор Милана Мађарева са Браниславом Шибулом, Клуб НП Кикинда, четвртак, 2. X 2014. (у даљем тексту: МАЈЕРА 2014).

избори и ратови на простору бивше Југославије (Словенија, Хрватска, Босна и Херцеговина). До тада хибернирани, поново су оживели родољупци који су осетили свој тренутак. Редитељ Дејан Мијач је већ реаговао сада већ култном поставком *Родољубаца* у Југословенском драмском позоришту (1986), али још једна поставка-упозорење чинило се да није наодмет, напротив. Мајера радикализује однос према родољупцима који су у НП Кикинда представљени као пијандуре, примитивци, кукавице и превртљивци који мењају своје ставове као камелеони своје боје. Једно од кључних питања на које је редитељ требало да одговори својом поставком било је како поставити лик Гавриловића, који је само формално део групе родољубаца.

Мајера се нашао и пред питањем које увек изнова постављају редитељ и сценограф: шта је то сценографија? Стиче се утисак да је одговора веома много и да сваки од њих има значајну тежину. Мајерино промишљање сценографије, односно сценског простора, кореспондира са следећим уваженим теоретичаркама. Мета Хочевар, словеначка сценографкиња а касније истакнута редитељка, залаже за то да је сценографија „Простор игре изграђен и створен да би се нешто догодило“ (2003: 30). Памела Хауард, ауторка књиге *Шта је сценографија*, у постскриптуму наводи своју дефиницију: „Сценографија је елегантна синтеза простора, текста истраживања, ликовне уметности, глумца, редитеља и гледалаца, која доприноси стварању истински оригиналних дела“ (2002: 152). Било би неправедно заобићи промишљање о сценографији чувене театролошкиње Ан Иберсфелд:

У савременој режији, сценографија је конструкција којој је мање циљ да створи конкретан миметички или симболички простор, а више да за свако позоришно дело изгради простор који ће то дело представити на најјаснији и најпотпунији начин. То је истовремено „простор игре“, прилагођен врсти игре која је својствена ликовима, што ће рећи глумцима који их преузимају на себе. Противуречност савремене сценографије лежи у томе што са порастом значаја њене улоге расте и њена обавеза да се прилагоди празном простору који не само да је мода већ и нужност савременог позоришта. Њен задатак је да помоћу елементарних просторних структура (коцка, паралелопипед, мање или више коса бина, практикабли, позадина) и фигуративних елемената (предмети и ликови) створи естетски делотворне и читљиве слике (б. г.: 62).

Мајера повремено и сам осмишљава сценски простор за своје представе и заступник је идеје да је сценографија простор игре (као и поменуте Мета Хочевар и Памела Хауард), у коме сценски елементи у садејству са ликовима стварају занимљиве и вишезначне сценске

слике (Ан Иберсфелд). Мајери је за *Родољубце* био потребан простор игре који ће интеракцијом фигуративних елемената створити јасан контекст.

У уводној појави кикиндских *Родољубаца* у дну сцене се вијори мађарска застава у тракама са једног великог централно постављеног троугла који у себи садржи црни трапез и плавкасти троугао. Ако би се анализирано значење великог троугла, било би логично поћи од његове базе, а то је у овом случају трапез.

Могли бисмо га сматрати и крњим троуглом: трапез тада оставља утисак недовршености. То можда потиче одатле што је *ијај лик у насипа-јању, шипо је скренуи с иуипа, шипо је заустављен у развоју или заипо шипо је окрњен* (истакао М. М.). Све те примедбе се могу симболички пренети с физичкога на психички план и свести на опажање одређене потешкоће у развоју неког бића (ГЕРБРАН, ШЕВАЛИЈЕ 2004: 981).

Лик(ови) у настајању, скренути са пута, заустављен(и) у развоју и окрњени за хуманост, солидарност и лепе људске особине су родољупци које гледамо у Мајериној представи. Према томе, Мајера не само да дели са Шекспиром став да је позориште огледало друштва већ то у договору са сценографом Јурајем Фабријем и визуелизује у својој поставци *Родољубаца*. Међутим, трапез је само део већег троугла који се може повезати са симболизмом броја три. Овај број представља темељан број у различитим културама.

Три је свуда темељан број. Он је израз интелектуалног и духовног реда, божанског, и у космосу и у човеку. Он синтетизује тро-јединство живог бића у коме је он резултат споја 1 и 2, у овом случају продукт *сједињења неба и земље*. Тао даје један; један даје два; два даје три... (Тао Те Кинг, 42). Но најчешће је 3 као број, први непарни број, број неба, а 2 је број земље, јер 1 претходи њиховом раздвајању. Три је кажу Кинези, савршен број (ченг), израз свеукупности, довршености: не може му се додавати. То је довршеност појавнога: човек, син неба и земље употпуњује Тријаду. За хришћане је то довршеност божанског јединства (Исто: 982).

Поред трапеза и троугла као сценских елемената Мајера користи и столове у својој поставци *Родољубаца*. Разлог за њихову употребу је нашао у помној анализи драме Јована Стерије Поповића. У трећој сцени првог дејствија (чина), као и у трећој сцени трећег дејствија (чина), астал (сто) се користи на различите начине у Стеријиној драми. Сценско оправдање за изостављање столица у представи је нашао у томе што Зеленићка (Драгана Чретник Лазић) нема никакву столицу

да падне у несвест у 8. сцени петог дејствија (чина). Да би још више ослободио простор игре, редитељ је избацио и кревет, који Стерија спомиње у дидаскалијама текста. Сценограф Фабри је сумњао да се од сценског простора са 7 столова може направити представа, али је Мајера остао упоран. Хтео је да сто функционише не само као дословни знак на сцени него и као симболички знак.

Пошто смо размишљали о свим могућим стварима које проистичу од самог Стерије, ту је био тајац што се тиче Јураја да задовољи моја размишљања. Покушавао сам да дођем до сржи, до суштине. Шта је тај сто? То је знак породице. То је најмања ћелија друштва. Ако је то породица, то је заправо кућа, ако је кућа, онда је то и место где сам ја газда. Ако сам ја газда, онда могу и да ударим по том столу. Ако сам газда, онда могу и да седнем на тај сто. Ако треба, ја спасавам тај сто, спасиће ме у том смислу да ћу ја прећи и мочвару да дођем до Београда. Дакле, сто је постао универзална метафора (МАЈЕРА 2014).

Костимографиња Бранка Петровић је хтела да костими буду колоритнији и више индивидуализовани, али Мајера је хтео да костими подсећају на жабокречину јер су они заправо персонификација устајале воде.

Ту смо се Бранка и ја мало посвађали зато што сам ја хтео ту неку згузваност, неиспегланост у било каквом смислу. То је једна аморфна маса која се прилагођава и добија све те могуће облике; они су прилагодљиви, они су вирулентни, они ће живети, не сто него хиљаду година (МАЈЕРА 2014).

У уводној сцени представе на централном месту је велики троугао са мађарском заставом, док су са леве стране набацани столови и чује се звук звона. Што се тиче простора улице који предлаже аутор драме, редитељ и сценограф измештају радњу са овог јавног простора у простор иза неке кафане. Тиме је омогућено публици да сценске ликове види у простору где могу да се понашају слободно и без било какве задршке. Звук звона у уводној појави има особине дословног и симболичког знака. Положајем клатна звоно указује на положај свега што је између неба и земље и што самим тим између њих успоставља везу. Али звоно поседује и моћ да ступи у везу са подземним светом (ГЕРБРАН, ШЕВАЛИЈЕ 2004: 1126).

На основу симболике звука звона јасно је да оно на једној страни духовно уздиже, да може да упозорава на опасност али и да најављује смрт (посмртна звона). Како звук звона смењују мађарска музика и речи „Иљен а сабадша“ („живела слобода“, на мађарском) припремљен

је терен за долазак родољубаца. Жутилов, бивши нотарош (Бранислав Шибул), Смрдић (Деже Берта), Шербулић (Сава Савин Моца) и дежурни резонер Гавриловић (Славољуб Матић) после обављања нужде (иза завесе), као на некој ветрометини (Историје) покушавају да причом о политици забашуре своју јадну и понижавајућу ситуацију. Упрошћено гледано, Жутилов и његови сатрапи гледају како да се врате на главну политичку сцену где је топло, угодно и где има могућности за политички утицај за који добро знају да доноси моћ и новац. Међусобне релације ликова (са изузетком Гавриловића) су условљене чистим интересом, због чега Жутилов кришом даје Смрдићу новац јер очекује његову подршку око жељеног унапређења. Жутилов са женом Нанчиком (Нада Зорић) и ћерком Милчиком (Гизела Кекењ), Смрдић, Шербулић, касније Лепришић и његова ујна Зеленићка својим деловањем персонификују нешто рђаво (зло), док Гавриловић заступа добро. Због своје „неправичности, распуштености, необузданости, бојажљивости и незнања“ ови родољупци имају све карактеристике рђаве душе по Платону (1966: 347). Гавриловић не припада овој групи јер није декласиран, живи добро од свог рада и труди се да усклади етику и своје политичко деловање. Он је добар и хуман човек који се труди да у границама својих могућности онемогући неподопштине родољубаца. Споменимо неколико чињеница из Стеријиног текста које говоре томе у прилог:

Жутилов: О томе нема сумње. И они су магарци били који су га изабрали (у одбор, прим. М. М.).

Смрдић: Та знате: што је начинио цркву о свом трошку, па људима остало то у глави (Поповић 1987: 398).

Информација о цркви је важна јер показује да је богати трговац Гавриловић као ктитор и неко ко брине о народу заслужио место у одбору. Такође, из кратког монолога Жутилова на почетку IV дејствија (IV чина) евидентно је да му је Гавриловић стални камен спотицања.

Жутилов: Опет је паметно било са Србљима држати. Под маџари-ма нисам ни за десет година толико добио колико сад за ово кратко време. А још да ми Гавриловић толико не смета! (Исто: 393).

Поставља се питање: ако Гавриловић толико смета Жутилову и његовој братији, зашто га одмах нису избацили из одбора? Да би обичан народ веровао политичарима, пожељно је да бар један међу њима буде поштен јер то буди наду да је промена боље могућа. Чланство у одбору за Гавриловића је велико бreme јер ако оде самоиницијативно, наступиће општа отимачина. Ако се присетимо да је и сам Стерија

био део окружног одбора Вршца, лако би се могло закључити да је Гавриловић гласноговорник његових идеја. Чињеница да Стерија није дозволио објављивање овог текста за свог живота говори да су *Родољубици* нека врста његовог завештања за будућност.

У наставку првог чина родољупци се поступно трансформишу од декласираних до будућих стубова друштва. Такав преокрет је могућ захваљујући томе што Жутилов и његово друштво сарађују са мађарском влашћу.

Што се тиче мизансцена, набацани столови у првом чину као да оживе. Столови постају нека врста мансиона за стиходељу Лепршића (Бранислав Кнежевић), који држи ватрену тираду о Душановом царству да би му се мало-помало придружили Жутилов и његова братија. Пењање на столове родољубаца дословно и симболички представља њихов пројектовани успон ка будућој власти и привилегијама. Глас разума отелотворен је у лику Гавриловића, који представља антагонисту Лепршићевим идејама и који у складу са својим презименом „лепрша“ у ваздуху. Његов ватрени говор толико понесе свеже мађароне да запевају песму „Устај, Србине“, која има исту мелодију као „Иљен а сабадшаг“, којом је почела прва сцена представе. Порука редитеља је да је родољубиви принцип за присутне увек исти а остало (језик) су нијансе. Мајера ефектно заокружује први чин са Зеленићком, младом Лепршићевом ујном која доноси цегер са пићем који покрене родољупце да се искажу у опијању и хвалисању, у чему су ненадмашни. Према томе, редитељ читав први чин представе смешта између два пијанчења ноторних родољубаца.

Други чин представе поново почиње звуком звона које буди родољупце. Они су у међувремену уништавали мађарске протоколе у нади да ће сакрити своје дугове и почети живот испочетка, после чега су се, како и приличи, напили. Као у некој кафани где су стални гости више него одомаћени, затичемо родољупце испод столова. Ако је у првом чину позивао на јуначку прошлост, у другом чину Лепршић се узда у јуначку будућност односно у помоћ Русије. Столови у овом чину постају нека врста оgrade која штити кукавичку групу од непромишљене акције коју је предузела. Долазак Мађара Нађа Пала (Јован Кузманчев) показује колико су ови родољупци ништавни и спремни да се понизе пред силом. То једино не ради Гавриловић, који се није ангажовао у уништавању протокола. Звono које се чује на крају другог чина представља позив на буђење родољубаца, што се наравно неће догодити.

У трећем чину Мајера заошијава радњу тако што показује како су и Нанчика, Жутиловљева жена, и ћерка Милчика узеле активно учешће у родољубивим акцијама Жутилова. Оне као да се такмиче у сексуалном удоваљавању и Србима и Мађарима, што сматрају својом „жртвом“.

Мајера избацује другу сцену трећег чина у којој се по тексту Сте-рије Поповића појављује Еден, Нанчикин син, желећи да убрза радњу. Комични ефекат је градиран тако што темпераментна Зеленићка као нека пародија генерала поставља са женама столове који треба да представљају шанчеве и прикажу план Сентомашке битке. Мајера уводи слепстик комедију коју репрезентује Лепршић. Он утрчава на сцену певајући песму „Ура, ура, ето плода дошо нам је војвода“ и одмах се затим судара са неким стварима ван позорнице. Чињеница да Лепршић држи демагошку тираду о српским победама док на реверу отрцаног капута и даље носи мађарску кокарду, довољно говори о његовој моралној чврстости. Ипак, и такав какав је, он привлачи своју младу ујну, која очигледно није превише пробирљива када је реч о мушкарцима. У општем комичном хаосу највише страда Гавриловић, чији глас разума не само да никоме није потребан него је и опасан по свог носиоца. Столови ће као и родољупци променити неколико пута своје позиције у зависности од тога како се буде мењала ратна срећа. На крају трећег чина сви ће на столовима прославити вест да је Пешта пала. Звона која се чују у мраку наговештавају слободу али и неизвесност.

Мајера на почетку четвртог чина ефектно уводи новац који пада са неба Жутилову и његовој жени Нанчики. Наравно да није реч о чуду већ о организованој пљачки свих оних који имају новац, а којима су потребне одређене услуге. Појава Смрдића и Шербулића и њихово ударање руком о сто бива градирано закључно са Жутиловим. Редитељ користи овај поступак да означи оне који би да буду политичке газде у кући и оног ко је то заиста постао. Општа отимачина је постала могућа јер је на предлог Жутилова консензусом Гавриловић избачен из одбора. Консензус је онда (па и данас) идеалан начин да се одговорност, ако до ње икада дође, претвори у колективну, односно никакву. Међутим, коло среће се још једном преокреће јер су Срби изгубили Сентомашку битку. Долазак скоротече (Бранислав Чубрило Рус) са закаснелом вешћу о паду Сентомаша делује сувишно, као и његов одлазак и поновни долазак са чекањем на одговор. Трк у месту скоротече који једва чека да крене добија димензију апсурда који се као вирус шири на чланове одбора. Из нагонске жеље да остану и побегну развија се спонтана фолклорна игра родољубаца. Последњу линију одбране покреће Зеленићка са женама, али се тада коначно осоколе мушкарци под Лепршићевим вођством. Наравно, њихов циљ није јуначка борба уз ризик погибије већ отимачина општинске касе пре него што пребегну у Србију. Четврти чин се завршава песмом „Иљен а сабадшаг“, која сада има другачије значење него на почетку првог чина. Сада су родољупци, па чак и Гавриловић, принуђени да беже у Србију.

На почетку петог чина као у некој дечјој игри столови се окрећу наопачке и сада „глуме“ чамце којима се родољупци пребацују као избеглице у Србију. У њима се налазе Смрдић и Шербулић, којима се придружује Гавриловић са јорганом на леђима. Прагматични родољупци носе општински новац са собом, док Гавриловић као неки пуж носи оно најнеопходније. Придружује им се и Лепршић, који и даље блебеће, док не оду са сцене. Међутим, чим су се мало снашли у новој средини, столови се дижу и почиње чувена сцена Смрдићеве и Шербулићеве продаје Војводине. Тада се појављују Лепршић, Жутилов, Нанчика и Милчика, која доноси цегер са пићем. Мајера кроз поставку славља конкретизује Гавриловићеве речи да се Милчика удаје. Као неки детектив, Гавриловић открива прљаве тајне родољубаца после чега следи драматуршки преокрет у представи. Стерија завршава свој комад Гавриловићевим речима да ће он открити њихове неподопштине да се родољупци никада не би вратили на власт, али Мајера овом лику намењује другачију судбину. У кикиндској представи, када Гавриловић открије ниске истине родољубаца, он буде изубијан до смрти и спакован у бели столњак.

Критичар Александар Саша Милосављевић (пет година после премијерног извођења Мајериних *Родољубаца*) у уводном делу свог текста бави се проблемом жанровског одређења који се временом променио у односу на Стеријино одређење (?) и на промену односа према Гавриловићевом лику у Мајериној представи. Он луцидно закључује да је тумачење Гавриловићевог лика кључ за разумевање редитељске концепције Љубослава Мајере.

Наиме, Мајерина представа не говори само о „нашим наравима“, нити се концентрише тек на синдром политичког опортунизма. У извесном смислу она иде и корак даље јер редитељ усредсређује своју пажњу на свемоћ медиокритета који могу да дивљају благодарећи кукавичлуку оних који им могу стати на пут. *Ошуда у овој инсценирацији лик Ђосиодина Гавриловића* код Стерије мудрог резонера, репрезента рационалистичког поимања света, човека који је благодарећи свом поштењу одолева националистичким страстима, *јосијаје централна тачка за разумевање редитељске концепције*. Наиме, у овој *представи Гавриловића* *препознајемо као кукавицу, ништа мање бедника* но *што су његови оштонети*, у његовим здраворазумским приликама, изреченим дрхтавим гласом човека вазда спремног на бег и устукнуће, препознајемо примарно осећање страха, а у његовом политичком и друштвеном ангажману идентификујемо јалов интелектуализам чија бојаљивост заправо иде на руку „родољупцима“... *Његова суштинска несposобност да се истински и енергично супротивстави раскојасаним лугежима који сваки час мењају националне боје и одређење, његов кукавичлук и*

реџорика сведена на љуко фразирање, учиниће од овог узорног брђањина-саучесника (сва истицања М. М.) (Милосављевић 1995: 141–142).

Милосављевићево даље тумачење Гавриловићевог лика веома је слично тумачењу овог лика Марине Миливојевић Мађарев у књизи *Бити у позоришту* о антологијској поставци *Родољубаца* Дејана Мијача у Југословенском драмском позоришту (Миливојевић Мађарев 2008: 50). Међутим, ако је Гавриловић заиста кукавица, бедник и саучесник родољубаца, зашто их он омета у отимачини, зашто сматрају да је успех када га избаце из одбора, зашто га бију и на крају убијају? Зар не страдају у кризним ситуацијама управо они који позивају на здрав разум и истинољубивост? Гавриловић је главом платио своју истинољубивост, међутим, питање је колико је тај чин психолошки мотивисан и у једној и другој представи. Ако у Мијачевој представи убиство Гавриловића и општи покољ имају димензију апсурдног насиља, у Мајериној представи као да постоји развојна линија насиља која на крају ескалира. У епилогу Мајерине представе родољупци се повијају под налетима ветра и повлаче у дубину сцене. Тада се појављује комад плавог неба који је сценограф Јурај Фабри осмислио уочи саме премијере.

А онда ми Ђура (Јурај Фабри, прим. М. М.) каже: Фали ми ту нешто. То је било на премијери имали смо тај црни троугао, Ђура је сат пред премијеру или пред генералну пробу узео белу и плаву боју. Фалило му је ликовно разбијање тог простора и он је заправо ту нацртао, насликао комад плавог неба. Одједном је то добило апсолутно другу димензију. Кришка тог плавог неба негде у том мраку стоји у тој мракљачи, сивилу и зеленилу костима који су били као жабокречина (Мајера 2014).

Смисао добрих представа открива се полако током извођења а разумевање заокружује на крају представе или чак накнадно. У случају кикиндских *Родољубаца* за откривање коначног разумевања битно је какав је аспект ветра у епилогу представе.

С друге стране, ветар је синоним даха и, према томе, Духа, духовног утицаја с небеса. Због тога су ветрови у *Псалмима* и у *Корану* божански весници, исто као и анђели. Ветар чак даје своје име Светом духу. *Божји дух*, који се креће над искомским водама, назива се ветром (*руах*); апостолима ветар доноси пламене језике Духа светог (ГЕРБРАН, ШЕВАЛИЈЕ 2004: 1039).

Када се повежу линија радње ликова и симболика троугла са налетима ветра и гласом Павла Аксентијевића који пева *Алилуја* у епилогу представе, долазимо до тога да је Мајера хтео да наговести Божије

присуство. За родољупце је све јачи ветар најави могуће казне за злочин који су починили, док је за гледаоце сазнање-упозорење које је антиципирало ратна збивања из деведесетих за која су директно одговорни родољупци не само из Србије него и са простора бивше Југославије.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГЕРБРАН, Ален, Жан Шевалије, *Речник симбола: митови, снови, обичаји, њосиљци, облици, ликови, боје, бројеви*. Превод с француског и адаптација Павле Секеруш, Кристина Копрившек, Исидора Гордић. Нови Сад: Stylos – Киша, 2004.
- ИБЕРСФЕЛД, Ан. *Кључни термини позоришне анализе*. С француског превела Мирјана Миоциновић. Београд: ЦЕНПИ – Центар за ново позориште и игру, б. г.
- МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ, Марина. *Бити у позоришћу*. Београд: Југословенско драмско позориште, 2008.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Александар Саша. „Хроника савременог позоришног живота – драмски театар / Од стрипа до трагедије и назад / На ветрометини суровог времена – Родољупци.“ *Театрон* НС (1995): 141–142.
- ПЛАТОН. *Држава*. Књига десета. Превео Албин Вихар. Београд: Култура, 1966.
- ПОПОВИЋ, Јован Стерија. *Изабране драме и комедије*. Београд: Нолит, 1987.
- ХАУАРД, Памела. *Шта је сценографија*. Превела са енглеског Ирена Шентевска. Београд: Clio, 2002.
- ХОЧЕВАР Мета. *Просјори ијре*. Са словеначког превео Милан Т. Ђорђевић. Београд: Југословенско драмско позориште, 2003.

Milan A. Mađarev

RODOLJUPCI IN THE NATIONAL AMATEUR THEATER IN KIKINDA

Summary

A short description of development of the theater in Kikinda from amateur to professional is given in this paper. We also follow the path from the mere idea to actually including in the repertoire the comedy *Rodoljupci* (False patriots) by Jovan Sterija Popović. Also, the creative process of director Ljuboslav Majera in the National Amateur Theater in Kikinda is analyzed. Majera's directorial handwriting was so strong and innovative that this setting of *Rodoljupci* continued to live in fragments, not only in the memory of the audience but also in the memory of many critics. Even though every attempt of bringing back the past is doomed to fail, the author tried to look at the performance in Kikinda not only in details but as a whole. Majera's performance had a critical reception which surely differed from professional settings of Popović's text, and that is the reason for writing this comment. However, as a critic and theoretician, the author has gained enough experience to textually recreate and revalue performances which appeared two or more decades ago. In order to interpret *Rodoljupci* the author interviewed director Ljuboslav Majera, watched live and recorded performance, and applied semiotic analysis and various theories about scenography.

Keywords: *Rodoljupci*, creative process, Ljuboslav Majera, semiological analysis, scenography

*НОРДИЈСКИ ПЛЕСНИ ПРОСТОРИ.
ПРАКТИКОВАЊЕ И ЗАМИШЉАЊЕ РЕГИЈЕ*

Уредници: Карен Ведел и Петри Хопу

NORDIC DANCE SPACES. PRACTICING AND IMAGINING A REGION

Editors: Karen Vedel & Petri Hoppu

Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.

Мада и даље потиснути на маргине доминантних научно-академских дискурзивних токова, плесни истраживачи различитог тематског и методолошког опредељења учесталом научном продукцијом све више покушавају да скрену пажњу на иманентност плеса у сложеним процесима конструисања и преуобличавања различитих културалних пракси. У овим тежњама већ годинама предњаче истраживачи из северноевропских земаља. Књига *Нордијски плесни простори. Практиковање и замишљање регије* коју су уредили Карен Ведел и Петри Хопу (Ashgate, 2014) потврђује ову тврдњу и демонстрира могућност интердисциплинарног приступа разноврсним плесним праксама управо у циљу указивања на то да оне могу бити конститутивни чинилац друштвених процеса и важан сегмент културалног испољавања. Превазилазећи уске традиционалне одреднице научно-тематског дисциплинарног усредсређивања на истраживање сеоских плесова из прошлости са снажним етничким/националним одређењима (тзв. народне игре; folk dance) или различитих жанрова модерног и популарног плеса, ова књига кроз текстове удружених истраживача матично везаних за Норвешку, Шведску, Данску и Финску, убедљиво показује различите начине на које диферентни плесни жанрови учествују у практиковању и замишљању нордијске (скандинавске) регије. Полазећи од лингвистичких сродности базичних језика који се на њеној територији говоре, ова регија је у току XX века конструисана у циљу остваривања јединственог политичког, тржишног и културалног простора. У

том циљу су од касног XIX века континуирано осниване одређене транснационалне институције и организоване многе активности које су по разним основама окупљале становнике нордијских земаља укључујући Исланд и, повремено, Естонију. У овим процесима, а у доменима културалних активности, плес је, без обзира на његово жанровско одређење, имао значајну улогу.

Промишљено уједињени у основним теоретским поставкама, о чему исцрпно пишу уредници зборника у уводном поглављу под називом „Север у покрету“ (North in motion), сви аутори полазе од филозофско-социолошких промишљања француског истаживача Анрија Лефевра (Henri Lefebvre) у којима се простор посматра као непрекидан процес историјски и друштвено уланчаних „просторних пракси“ које продукују искуствене и имагинарне аспекте његовог испољавања. Поред Лефеврових становишта, базична теоретска упоришта свим радовима у овом зборнику јесу и концепти Арјуна Ападураја (Arjun Appadurai), водећег антрополога у студијама глобализације, према којима се глобални токови људи, идеја, новца, информација, добара, интерактивно укрштају са релативно ситуираним пољима јавног деловања, тзв. пејзажима (landscapes), попут „етничких“, „техничких“, „финансијских“, „медијских“ и „идејних“ пејзажа. У конкретним аналитичким разрадама, поједини аутори користе и концепт интракултурних наратива индијског научника Рустома Баруче (Rustom Bharucha), који су тумачени у одговарајућем нордијском контексту. Ослањајући се у највећој мери на поменуте теоретске поставке, а усредсређени на различите плесне жанрове као специфичне културалне праксе, сви аутори у овом зборнику разматрају, дакле, начине на који је плес утицао на конструисање, практиковање и преуобличавање јединственог нордијског културалног простора у току XIX и XX века.

Појединачни научни наративи започињу текстом Ингер Дамшолт (Inger Damsholt). Ова ауторка разматра извођење рокенрола и свинга у периоду од 1930. до 1960. година, указујући на круцијалну улогу ових плесних жанрова у преуобличавању друштвених вредности у сфери тзв. омладинске културе и доприносећи специфичном социјалном и психолошком заједништву младих у нордијским земљама средином XX века. Жанровски сродно рокенролу и свингу, плесање уз афроамерички цез у нордијским земљама 1960. и 1970. година, које је разматрала Лена Хаммергрен (Lena Hammergren), умногоме је допринело еманципацији идеје животног уживања и неспутаног испољавања телесне енергије кроз Нордијцима до тада непознате полиритмичке, често синкопиране и снажно акцентоване обрасце плесних покрета. Ослањајући се на Ападураја, ауторка овог поглавља уводи концепт „пејзажа покрета“ (movementscape), те указује на уобличавање новог

кинетичко-плесног израза у нордијским земљама који је комплементарно умрежаван са ранијим облицима плесања.

Активностима професионалних плесача који су деловали у сфери балета и модерног плеса посвећено је неколико текстова. Карен Ведел разматра многе транснационалне активности у нордијским земљама које откривају начине на које су, у току XX века, мобилности појединих уметника и њихова узајамна сарадња доприносили конструисању заједничког нордијског културалног простора. Допуњујући из другог аспекта истраживања Карен Ведел, Ен Маргрет Фисквик (Anne Margrete Fiskvik) разоткрива многа скривена, односно „прећутана“ друштвена правила која су утицала на социјално-економски положај и статусно позиционирање професионалних плесача, те грубо разграничавала светове тзв. елитних и популарних плесних пракси широм Скандинавије у првим деценијама XX века. Употпуњујући изложене наративе о социјалним аспектима плесних пракси у нордијским земљама овог периода, чланак Егила Баке (Egil Bakka) отвара димензију класног позиционирања професионалних плесача и друштвене рецепције плесних жанрова којима су доминантно припадали, а у односу на социјално порекло породица из којих су потекли. Иако остаје у сфери презентационих форми нордијског уметничког плеса, Инка Јуслин (Inka Juslin), с друге стране, проширује задате географске оквире књиге и говори о рецепцији наступа нордијских плесних компанија и индивидуалних уметника у Северној Америци почетком 2000. година. Према истраживањима ове ауторке, специфичност нордијског културалног простора уобличавају медији, кроз потенцирање посебности нордијске плесно-уметничке естетике.

Жанру народних игара посвећено је једно поглавље. На основу теренских истраживања у периоду од 2009. до 2011. године, Матс Нилсон (Mats Nilson) упоредно разматра презентационе форме народних игара кроз различите традиције најзначајнијих такмичења у нордијским земљама. Упркос великим разликама, оно што је заједничко свим разматраним традицијама плесних такмичења јесте преокрет са самоорганизујућих форми компетитивног плесања у заједници (community dancing) ка презентационим испољавањима транснационалних и нелокализованих плесних заједница (dancing communities).

У закључном поглављу које је написао један од уредника Петри Хопу, испитују се конститутивни аспекти институционално обједињених плесних пракси у форми тзв. нордијског плесног покрета, а кроз званични уговор НОРДЛЕК (Nordlek) који је у периоду од 1920. до 1975. године омогућио кооперацију нордијских плесача, те кроз дискурзивне и непосредно телесне активности доприносио практиковању и замишљању јединственог нордијског плесног простора.

Поред одличних текстова базираних на историографским и етнографским наративима који су интерпретирани рецентним теоријама о друштвеном простору и културалним праксама у глобализованим друштвеним токовима, књига *Нордијски њлесни њпросѝори*, осим што је у потпуности посвећена маргинализованој сфери људског креативног изражавања – плесу, иновативно демонстрира транснационално удруживање плесних истраживача у циљу интердисциплинарног тумачења динамичних и променљивих процеса конструисања и замишљања нордијског културалног простора. Стога у формалном и садржајном смислу свакако може представљати изванредан узор за нека могућа слична удруживања плесних (и других) истраживача са простора бивше Југославије, подручја Југоисточне Европе или Балкана.

Селена Ч. Ракочевић
Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
selena@rakocevic.rs

ИНИЦИЈАЦИЈА КАО ПИТАЊЕ ЗРЕЛОСТИ

Иван Меденица,

ТРАГЕДИЈА ИНИЦИЈАЦИЈЕ ИЛИ НЕПОСТОЈАНИ ПРИНЦ

Београд: Сlio и Факултет драмских уметности,

Институт за позориште, радио, филм и телевизију, 2016.

У фокус истраживања своје студије *Трагедија иницијације или нејоспојани принци*, аутор Иван Меденица поставља младог драмског јунака. Међутим, младост драмског лика није сама по себи критеријум за овакав приступ. Тај јунак се, наиме, у свакој од шест одабраних драма, налази у специфичној егзистенцијалној ситуацији „идентитетског распеа“ – транзиције из младости у зрело доба. Избор драма и/или главних драмских ликова упућује на разноликост и свеобухватност не само драмских аутора већ и различитих епоха у историји драме, и то оних које су биле пресудне за развој жанра трагедије. У књизи су се тако нашле студије о Еурипидовом *Хијолију*, *Хамлеју* Виљема Шекспира, Молијеровом *Мизантропу*, *Лоренцају* Алфреда де Мисеа, *Дон Карлосу* Фридриха Шилера и *Леонсу* и *Лени* Георга Бихнера. Као што видимо, имена анализираних драмских ликова и не треба наводити: сва ова драмска дела већ у наслову садрже име главног јунака, а он је, што је за истраживање неупоредиво значајније, младић суочен с тренутком иницијације – ступања у свет одраслих (чак се и за Молијеровог *Мизантропа* може рећи да је име главног лика изједначено с насловом дела, јер друго име за Алсеста је управо мизантроп). Сви наведени ликови су пореклом или по наследном праву принчевског рода, а Меденица изводи и једну оригиналну претпоставку везану за статус Алсеста (*Мизантроп*), јединог међу њима који пореклом није принц. Када би то желео, Алсест би могао да буде принц на симболичкој разини: с обзиром на аристократско порекло, статус и личне особине, могао би да буде *принц париских салона* (у том духу, додајмо, одговарала би му синтагма „некрунисани принц“). Поред тога, истраживање је хронолошки омеђено од античке трагедије до појаве Георга Бихнера и његове вишеструко необичне драме *Леонс* и *Лена*, односно, обухвата развој драме, и то пре свега жанра трагедије до периода

романтизма. Овакав одабир упориште проналази у самој драмској пракси у којој од појаве романтизма долази до „смрти“ трагедије или бар њене трансформације у друге, сличне жанрове (грађанска драма и друго). Такође, треба навести да аутор појам трагедије користи у ширем смислу – и као жанровску одредницу и као основну егзистенцијалну ситуацију главног јунака. Наиме, и поред тога што поједини комади номинално не припадају жанру трагедије, сви они имају универзално трагичко језгро. Индикативан је пример управо *Мизантроп*: и за овај, као и за друге велике Молијерове текстове, само се условно може рећи да су комедије. Аутор указује и на разлоге због којих у избору драмских дела/ликова нема ниједне Расинове трагедије: на примеру *Бриџаника* анализира због чега ни насловни јунак, али ни друга два лика која припадају млађој генерацији, не могу бити „јунаци иницијације“. Још једно заједничко својство припада свим одабраним ликовима: као и у античкој трагедији, у њиховим драмских судбинама није могуће размрсити сложен однос спољашњих околности које креирају живот јунака (судбина, воља богова, утицај историје) с једне, и удела слободне воље лика у обликовању сопственог живота, с друге стране. Судбина је – можда као и у реалном животу – „резултанта“ дејства наведених опречних фактора, а то имплицира и да међу одабраним ликовима нема потпуно „невиних“.

Методолошки приступ заснован на специфичним биографским и егзистенцијалним особеностима самог драмског јунака упућује свакако на дихотомију драмски лик – личност. Овде долазимо и до једне од посебних вредности ове књиге – теоријског и методског постулирања оваквог, специфично фокусираног, а истовремено обимног и систематизованог истраживања. Наиме, аутор Иван Меденица у својој студији не призива ни одређене актуелне нити мање актуелне приступе који би били само полигон за демонстрацију извесних теоријских образаца, већ, управо обрнуто, користи различите методске приступе прилагођене самој материји. У оваквој „иманентној“ методској поставци, комбинују се психолошки и психоаналитички приступ с једне, и социолошко антрополошки, с друге стране: ово је битно нагласити јер насупрот процесима душевног сазревања лика/личности, све одабране драме везане су и за питања друштвених ритуала као легитимизованог модела уласка младог човека у свет одраслих. Међутим, сам аутор с правом наглашава да ова, основна методолошка дихотомија, призива још једну, ону која се односи на различите приступе у односу између новог историзма и презентизма. Док од последње две деценије деценија XX века нови историзам приступа литерарном делу из угла културолошких, идеолошких и других околности изворне епохе, односно, из *нове* историјске визуре (а нарочито је Шекспиров драмски опус

био „коришћен“ као полигон за испробавање овог модела), презентира текст сагледава из перспективе савременог доба, односно нашег XXI века. Оваква свеобухватна поставка, релативно широка и истовремено сасвим утемељена у материји, чини ову књигу изолованом из мноштва савремених теоријских студија. Наиме, управо то што не робује одређеним методским приступима, али и то што је писана јасним и прецизним стилом, у потпуности саобразним духу академизма, издваја је – можда и донекле парадоксално, с обзиром на поменути „неексцентрична“ својства – из корпуса сродних теоријских издања у којима суштина изреченог остаје донекле замагљена или бар прекривена „густом мрежом“ теоријско-методских поставки које постају саме себи циљ (уосталом, као и сама уметничка пракса, и наука може бити заснована на извесним трендовским приступима).

Најзад, на који начин се драмски отелотворује основна тема књиге *трагедија иницијације*? У првој студији о *Хиполићу*, аутор показује да насловни лик одбија прелазак из статуса ефеба (млади ратник) у статус хоплита (зрели ратник), односно, улазак у зрело доба. Хиполит тиме заправо избегава не само улазак у свет одрасих путем сексуалног сазревања него и одговорност у односу на полис, учешће у јавном животу. У корену таквог одбијања налази се страх од смрти, а парадоксално, једина алтернатива таквом избору је – смрт. Хиполит, заправо, умире пре него што је закорачио у зрелост, код њега се процес иницијације није реализовао.

Насупрот томе, Хамлетова зрелост рађа се „из гроба“ (реч је о сцени с лобањом у петом чину); дански краљевић током свега неколико недеља трајања драмске радње пролази снажан и интензиван пут личне психолошке трансформације. Студија, поред осталог, показује начин на који Шекспир условно користи време (овде: пре свега третман година главног лика, а не само опште временске структуре у драми). Наиме, на почетку трагедије Хамлет је студент, има око двадесет година, док кроз неколико недеља, у последњем чину, има десет година више. Овај нагли „скок“ неопходан је Шекспиру као драмска сублимација сложеног процеса сазревања. Хамлетов развој личности – за разлику од Хиполита, он је на крају трагедије битно другачији него што је био на њеном почетку – има додирних тачака и с вештином умирања (*ars moriendi*) модерног јунака. Наиме, као рани модерни јунак, Хамлет досеже зрелу, аутентичну егзистенцију у контексту секуларне (не нужно религиозне) духовности. Најзад, спреман је да умре, што је нужна одлика зрелости (свест о коначности).

Питање младости од посебног је значаја и за Молијеровог Алсеста: недовољна зрелост, заправо, умногоме објашњава његове претеране реакције што свет није направљен по његовом укусу (избезумљују га

људско лицемерје, неправда и остала несавршенства реалности). Слично Хиполиту, он самоиницијативно прекида механизам иницијације, одабравши симболичну смрт – одлазак у пустињу, тамо где нема других људи. Међутим, од Хиполита чији су разлози религиозни (поштовање богиње Артемиде, а не и Афродите), разликује га то што „друштвено самоубиство“ бира као чин непристајања на етичке норме друштва.

Од осталих ликова у књизи Лоренцађо се разликује по томе што је већ на почетку истоимене Де Мисеове драме увелико огрезао не само у свет одрасих, већ и у морално крајње проблематичне обрасце понашања. Његов процес сазревања одвија се заправо у обрнутом смеру – пре је реч о својеврсној „контраиницијацији“. Лоренцађо покушава да се из света укаљаних моралних норми врати у чистоту дечаштва, да поврати мало млађег али неупрљаног себе. Парадоксално, такав циљ намерава да оствари убиством које има и јасне политичке импликације: зауставити тиранског владара, спасити Фиренцу у којој је друштвена трулеж општеприхваћен модус живота. Али, како мисија промене света остаје немогућа, Лоренцо страда уз сву свест о узалудности свога покушаја.

У Шилеровом *Дон Карлосу* питање иницијације није везано за психолошку, већ за структурно симболистичку раван. Како Меденица наводи, групе ликова (пре свега, млади и старији) овде репрезентују одређене друштвене процесе у Европи XVIII века. Уз извесне драматуршке недоследности Шилеровог дела, Карлосово сазревање и трагичко страдање резултат је јунакове посвећености политичким и друштвеним идејама пласираним испред свог времена. Идеали о праведнијем и слободнијем друштву нису реализовани, прелазак младића из света политичке утопије у свет политичке праксе остао је у потпуности осујећен.

Најзад, једина драма која у наслову садржи удвојени принцип имена, Бихнерова *Леонс и Лена*, на почетку XIX века антиципира дух апсурда. Иако је у фокусу истраживања принц Леонс, готово исти образац анализе може се применити и на лик принцезе Лене. Овде није реч о класичном трагичком страдању јунака, већ о амбивалентном крају током којег се ликови суочавају с крахом идеје да је живот могуће усмеравати изван друштвених и других споља наметнутих образаца. Аутор студије на самом крају оставља отвореним питање да ли ће њих двоје једном у будућности бити довољно зрели да попут Хамлета кажу „бити спреман, то је све“.

У том духу треба и завршити овај приказ: књига *Трагедија иницијације* резултат је академске и интелектуалне зрелости и спремности да се на теоријски релевантан начин артикулише сасвим специфично и темељно питање овог корпуса класичних драма. Она је то не само по систематичном начину истраживања, широком али прецизно одабраном

методолошком оквиру, већ и по аутентичном односу аутора према грађи. По свим поменутих својствима, али и многим другим које није могуће обухватити у овом контексту, она није од значаја само за нашу теоријску и позоришну сцену већ свакако и шире. Српска театрологија има студију коју треба усмеравати и ван оквира наше средине, ка иностраном читаоцу.

Ксенија Ђ. Радуловић

Универзитет у Београду, Факултет драмских уметности
ks.radulovic@gmail.com

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абрашев, Георги 103
 Авдаловић, Ведрана 67, 68
 Адам, Адолф Шарл (Adolphe Charles Adam) 85
 Ајановић, Мидхат 141, 142
 Александра Фјодоровна (Александра Фёдоровна) 87
 Алексенберг, Мел (Mel Alexenberg) 150
 Андрејевић, Милица 68
 Андресен, Луј (Louis Andriessen) 154
 Антонијевић, Драгослав 102
 Ападурај, Арјун (Arjun Appadurai) 240
 Арагон, Луј (Louis Aragon) 116
 Ашкерц, Лабуд 34
- Баба, Илије (Ilie Baba) 50, 51
 Бабац, Марко 195, 197
 Базала, Алберт (Albert Bazala) 208
 Бајић Стојиљковић, Весна Ц. 95–110
 Бајфорд, Јован (Jovan Byford) 75
 Бака, Егил (Egil Bakka) 97, 241
 Бандур, Јован 213
 Бањац, Зорица 136, 141
 Барбу, Габријел (Gabriel Barbu) 46
 Барбу, Данијел (Daniel Barbu) 46
 Бароус, Дејвид (David Burrows) 169, 175
 Барт, Ролан (Roland Barthes) 113, 117, 121, 124, 125, 126, 184
 Баруча, Рустом (Rustom Bharucha) 240
 Бати, Гастон (Gaston Baty) 114
 Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 189
 Беговић, Боро 131
 Безданов Гостимир, Светлана 141
 Безић, Јерко 43
 Белини, Винченцо (Vincenzo Bellini) 18
 Беловић, Мирослав 98
- Бенјамин, Валтер (Walter Benjamin) 184
 Бенка, Жељко 156
 Берберијан, Кети (Cathy Berberian) 167
 Бергсон, Анри (Henri Bergson) 168
 Бернштајн, Дејвид В. (David W. Bernstein) 174
 Берта, Деже 227, 232
 Бест, Дејвид (David Best) 123
 Бизе, Жорж (Georges Bizet) 20
 Бихнер, Георг (Georg Büchner) 124, 243, 246
 Богдан, Звонко 59
 Боглић, Мира 136, 137, 138, 139
 Бодријар, Жан (Jean Baudrillard)
 Божић, Катарина 67, 78, 79
 Борисављевић, Војислав Војкан 131
 Борка, Анамарија 48
 Бородин, Александар Порфирјевић (Александр Порфирьевич Бородин) 18
 Боснић Ђурић, Александра 40
 Боуман, Вејн (Wayne Bowman) 169, 170, 171, 175
 Брајилоју, Константин (Constantin Brăiloiu) 60
 Брајковић, Драгомир 142
 Брезовшек, Филип (Filip Brezovsek) 16
 Бретон, Андре (André Breton) 116
 Бригс, Адам (Adam Brigs) 183
 Бручи, Рудолф (Rudolf Brucci) 154, 155, 161
 Бурнонвил, Огист (August Bournonville) 86
 Бутан, Давид 48
- Вагенар, Дидрик (Diderick Wagenaar) 154
 Вагнер, Рихард (Richard Wagner) 18
 Ваљани, Евгенија Дмитријевна (Евгения Дмитриевна Вальяни) 15

Ван Лун, Јост (Joost Van Loon) 183, 184
 Ван Мерсберген, Одри М. (Audrey M. Van Mersbergen) 69
 Варга, Иштван (Varga István) 153
 Варга, Петер (Varga Péter) 52, 61
 Васић, Александар Н. 11–24
 Васић, Оливера 101
 Ведел, Карен (Karen Vedel) 239–242
 Велимировић, Николај 75
 Верди, Ђузепе (Giuseppe Verdi) 18, 20
 Веселиновић Хофман, Мирјана 151, 152
 Викински, Александар (Александр Викинский) 16
 Вилијамс, Ричард (Richard Williams) 184
 Вилкокс, Дин Р. (Dean R. Wilcox) 115
 Вилсон, Роберт (Robert Wilson) 111–130
 Војиновић, Бранислав 212
 Волевач, Евгенија (Евгения Волевач) 16
 Ворнер, Данијел (Daniel Warner) 171
 Воштић, Катарина 67
 Вујић, Ненад 156
 Вујић, Светозар 67, 68
 Вучинић, Срђан 198

 Гаврић, Горан Т. 111–130
 Гер, Лидија (Lydia Goehr) 170
 Гербран, Ален (Alain Gheerbrant) 230, 231, 236
 Гершак, Савина 131
 Гилић, Влатко 193–200
 Гиро, Пјер (Giro Pierre) 123, 127
 Гојковић, Андријана 102
 Горгија (Gorgias of Leontini) 69
 Гремас, Алгирдас Жилијен (Algirdas Julius Greimas) 164, 172, 174
 Грим, Аугуст Теодор фон (August Theodor von Grimm) 88
 Гротовски, Јежи (Jerzy Grotowski) 228
 Гулд, Глен (Glenn Gould) 181–192
 Гуно, Шарл (Charles Gounod) 13, 20

 Дамаскин (Драгутин Грданички), митрополит 78, 79, 80
 Дамшолт, Ингер (Inger Damsholt) 240
 Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 18
 Де ла Мот Фуке, Фридрих (Friedrich Heinrich Karl de la Motte) 87
 Де Мисе, Алфред (Alfred de Musset) 243, 246
 Дејвис, Џесика М. (Jessica M. Davis) 29, 32

Демјен, Игор (Igor Demjen) 118, 129
 Дербишајер, Делија (Delia Derbyshire) 150
 Дерида, Жак (Jacques Derrida) 96
 Дидро, Дени (Denis Diderot) 25, 31
 Дин, Џејмс (James Dean) 190
 Дишан, Марсел (Marcel Duchamp) 169
 Доницети, Гаetano (Gaetano Donizetti) 18
 Драгутиновић, Бранко М. 11, 18, 19, 20, 22, 23
 Дротар, Милан 131
 Дуган, Фрањо (Franjo Dugan) 209
 Думнић, Марија В. 60

 Ћачанин, Светлана 58
 Ђурић, Мита 211

 Ендрус, Рејмонд (Raymond Andrews) 115, 118, 119, 120, 123, 125, 127, 129
 Енос, Ричард Лео (Richard Leo Enos) 69

 Жене, Жан (Jean Genet) 118
 Живковић, Милан 41
 Журжован, Трандафир (Trandafir Jurjovan) 41, 51

 Загорски-Томас, Сајмон (Simon Zagorski-Thomas) 185, 186, 187, 188, 189, 190
 Зајцев, Милица 85, 86
 Закић, Мирјана 95
 Здравковић, Живојин 212
 Здравковић, Мирјана 86
 Зебец, Твртко (Tvrtko Zebec) 103
 Зечевић, Слободан 101
 Зонтаг, Сузан (Susan Sontag) 118, 119, 123, 124
 Зорић, Нада 227, 232
 Зорњан, Ана 43, 45, 58, 59

 Иберсфелд, Ан (Anne Ubersfeld) 112, 229, 230

 Иванова Најберг, Данијела (Даниела Иванова-Найберг) 103
 Иванчан, Иван (Ivan Ivančan) 102, 103
 Ивков, Весна 41
 Ивошевић, Славица 68
 Икегами Јашихико (池上 嘉彦) 126
 Илић, Небојша 31
 Иригарај, Лис (Luce Irigaray) 32

- Исаченко, Клаудија (Клавдия Исаченко) 15
- Јаворшек, Јоже (Jože Jávorsek) 112
- Јакобсон, Роман (Roman Jakobson) 173
- Јаначек, Леош (Leoš Janáček) 18
- Јанкелевич, Владимир (Vladimir Janké-lévitch) 172
- Јанковић, Даница 99, 100, 101, 105
- Јанковић, Ивана 148
- Јанковић, Љубица 99, 100, 101, 105
- Јанковић, Милена 67, 68
- Јеж, Јелена 68
- Јелић, Живота 213
- Јовановић, Јелена 42, 52
- Јовановић, Јован Змај 52
- Јовановић, Милица 86
- Јовановић, Никола 31
- Јованучев, Велинка 52
- Јовић, Драган 228
- Јоксимовић, Божидар 15, 22
- Јосиф, Енрико 156
- Јунг, Карл Густав (Carl Gustav Jung) 87, 90, 92, 171
- Јурењев, Георгиј Митрофанович (Георгий Митрофанович Юренев) 16
- Јуслин, Инка (Inka Juslin) 241
- Кајоа, Роже (Roger Caillois) 90
- Калафатовић, Богдан 139, 140
- Каналаш, Жофија 43
- Кансино, Артуро Јуан Пара (Arturo Juan Parra Cancino) 167
- Канудо, Ричото (Riccioto Canudo) 145
- Карасек, Хелмут (Hellmuth Karasek) 114
- Карин, Весна 41
- Касконе, Ким (Kim Cascone) 150
- Кафка, Франц (Franz Kafka) 131, 137, 146
- Кејџ, Џон (John Cage) 163–180
- Кекењ, Гизела 227, 232
- Келемен, Милко (Milko Kelemen) 171
- Кембел, Рут (Ruth Campbell) 115
- Кери, Џејмс (James Carey) 184
- Кираљ, Ерне (Király Ernő) 150, 151, 159, 160, 162
- Кирби, Мајкл (Michael Kirby) 112
- Китлер, Фридрих (Friedrich Kittler) 184
- Кићовић, Миrash 97
- Клајн, Иван 202
- Клајн, Хуго 98
- Кларксон, Остин (Austin Clarkson) 167, 168, 170, 171, 175
- Клифтон, Томас (Thomas Clifton) 170, 171
- Кнежевић, Бранислав 227, 233
- Кнежевић, Радмила 67, 68
- Кобли, Пол (Pol Kobli) 183
- Ковачевић, Душан 132
- Ковзан, Тадеуш (Tadeusz Kowzan) 122, 123, 124
- Коен, Селма Џин (Selma Jeanne Cohen) 88
- Коковић, Драган 40, 41
- Кокс, Кристоф (Christoph Cox) 171
- Колић, Неда А. 163–180
- Коложоара, Даниел (Daniel Colojoara) 48
- Команин, Жарко 132, 142
- Комишел, Емилија (Emilia Comişel) 41, 43, 44
- Константиновић, Радомир 134
- Коњовић, Петар 206, 207
- Копривица, Зоран Р. 131–146
- Костић, Лаза 97
- Крефта, Братко 228
- Крстић, Драган 91
- Крстић, Петар 11, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23
- Крута, Фердинанд 131
- Кузманчев, Јован 227, 233
- Кук, Николас (Nicholas Cook) 186, 188
- Куљић, Тодор 202
- Кумарасвами, Ананда К. (Ananda K. Coomaraswamy) 170
- Куминг, Наоми (Naomi Cumming) 172, 173
- Кун, Томас (Thomas Kuhn) 185
- Куновски, Благоје 137
- Куртаг, Ђерђ (Kurtág György) 154
- Куртаг, Марта (Kurtág Marta) 154
- Лаврењев, Пјотр 228
- Лазић, Дубравка Љ. 193–200
- Лазић, Радослав 98, 99
- Лакан, Жак (Jacques Lacan) 96
- Леваи, Лаура 153
- Леља, Јон (Ion Lelea) 61
- Ленхарт, Стеван 156
- Леонкавало, Руђеро (Ruggero Leoncavallo) 20
- Лесинг, Готхолд Ефрајм (Gotthold Ephraim Lessing) 25
- Лефевр, Анри (Henri Lefebvre) 240
- Лили, Жан Батист (Jean-Baptiste Lully) 17

Лист, Франц (Liszt Ferenc) 16
 Лич, Едмунд (Edmund Leach) 121
 Личар, Ћирил (Ciril Ličar) 210, 211, 212
 Лојд, Алан (Alan Lloyd) 118, 129
 Локхед, Џудит Ајрин (Judith Irene Loch-head) 175
 Лонцовић, Дубравка 68
 Лопухов, Фјодор Васиљевич (Фёдор Ва-
 сильевич Лопухов) 103
 Лотка Калински, Иво (Ivo Lhotka-Kalinski)
 208
 Љотић, Димитрије 33
 Магазиновић, Мага 86, 95, 109
 Маглов, Марија Т. 181–192
 Мађарев, Милан А. 227–238
 Мајера, Љубослав 227, 228, 229, 230, 231,
 233, 234, 235, 236, 237
 Маклуан, Маршал (Marshall McLuhan)
 65, 66, 83, 183, 188, 190
 Маквини, Мајрид (Mairéad MacSweeney)
 115
 Малец, Иво 149, 151
 Малуцков, Мирјана 49
 Манојловић, Коста П. 11, 18, 19, 22, 23,
 203, 205, 206, 208, 211, 212, 213
 Мантере, Јуха Маркус (Juha Markus
 Mantere) 188, 190
 Маравић, Драгана 44
 Маринис, Марко де (Marco de Marinis)
 122
 Маринковић, Соња 205
 Мариновић, Миломир 141
 Марјановић, Весна 41
 Марјановић, Петар 98
 Марковић, Горан 27
 Марковић, Светозар 28
 Маскањи, Пјетро (Pietro Mascagni) 20
 Маслић, Зоран 141, 142
 Масторовић, Анте 214
 Матић, Славољуб 227, 232
 Махота, Карел (Karel Makhota) 208
 Медан, Вирџил (Virgil Medan) 41, 49
 Меденица, Иван 243–247
 Мејерхолд, Всеволод Емиљевич (Все-
 волод Эмильевич Мейерхольд) 123
 Мекфаден, Кларон (Claron McFadden)
 163–180
 Мелеги, Агнеш Аника 43, 46

Менгер, Лери (Leri Mengher) 61
 Менинг, Питер (Peter Manning) 148
 Мид, Георг Хеберт (Georg Herbert Mead)
 172
 Мијач, Дејан 229, 236
 Микић, Весна 148
 Миладиновић Прица, Ивана 168
 Милднер, Јан 131
 Миливојевић Мађарев, Марина М. 25–38,
 236
 Милојевић, Милоје 213
 Милојковић, Милан Р. 147–162
 Милосављевић, Александар Саша 235, 236
 Милошевић, Момчило 212
 Милошевић, Слободан 26
 Мирковић, Маја 31
 Мисаиловић, Миленко 98
 Митрушић, Јасмина 156
 Михаиловић, Марија 212
 Младеновић, Оливера 100, 101
 Молијер (Molière) 17, 243, 244, 245
 Морисон, Џим (Jim Morrison) 190
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang
 Amadeus Mozart) 118
 Музаферија, Заим 131
 Мунен, Жорж (Georges Mounin) 113
 Навицкаите Мартинели, Лина (Lina Navi-
 ckaitė-Martinelli) 163, 164, 165, 166, 167,
 169, 172, 173, 178, 179
 Нансен, Бети (Betty Nansen) 124
 Натје, Жан Жак (Jean-Jacques Nattiez)
 168
 Нахачевски, Андреј (Andriy Nahachewsky)
 100
 Ненадић, Синиша 156
 Николај Александрович Романов (Нико-
 лай Александрович Романов) 87
 Николај, Ото (Otto Nicolai) 13
 Николић, Живко 131–146
 Николић, Милица 67
 Николић, Сањана 67, 68
 Николић Стаматовић, Јелка 211, 212
 Нилсон, Матс (Mats Nilson) 241
 Нолис, Кристофер (Christopher Knowles)
 115, 129
 Носаљ, Штефан (Štefan Nosál') 103
 Обрадовић, Александар 152
 Обрадовић, Вера С. 85–94

- Огњеновић, Вида 34
Озгијан, Петар 152
Омон, Жак (Jacques Aumont) 198
Онг, Валтер (Walter J. Ong) 65, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 83
Остојић, Ненад 153
Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 13
- Павис, Патрис (Patrice Pavis) 96, 99, 121
Павлов, Нада 52, 61
Павловић, Сава 228
Пејовић, Роксанда 17
Перичић, Властимир 17, 205
Перковић, Ивана Б. 65, 74, 201–226
Перо, Жил (Jules Perrot) 87
Петерсен, Ен Р. (Anne R. Petersen) 124
Петков, Соња 153
Петровић, Бранка 227, 228, 231
Петровић, Живојин 20
Петровић, Милица З. 65–84
Пећанац, Весна 131
Пињон, Пол (Paul Pignon) 154, 156
Пирс, Чарлс Сандерс (Charles Sanders Peirce) 173
Пјевач, Невенка 67, 68, 76
Плањанин Симић, Кристина 41, 42, 57
Платон (Πλάτων) 232
Плеша, Бранко 34
Пожар, Хајналка 40, 41, 60
Пожар, Чаба 40, 41, 60
Поповић, Александар 25, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37
Поповић, Јован Стерија 26, 31, 36, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 237
Поповић, Љиљана 67, 68
Поповић Млађеновић, Тијана 170, 171
Примек, Јиржи 131
Прокофјев, Сергеј Сергејевич (Сергей Сергеевич Прокофьев) 20
Проп, Владимир Јаковљевич (Владимир Яковлевич Проп) 90
Пуњи, Чезаре (Cezare Pugni) 87
Пуркарете, Силвију (Silviu Purcărete) 123
Пучини, Ђакомо (Giacomo Puccini) 19, 20
- Радисављевић, Санела 186, 187, 189
Радовановић, Владан 148, 149, 151, 154, 156
Радуловић, Ксенија Ђ. 243–247
Раичковић, Небојша 156
Рајзер, Милан 209
- Рајковић, Зорица 41
Ракитин, Јуриј Львович (Юрий Львович Ракитин) 16
Ракочевић, Селена Ч. 42, 99, 239–242
Рамакришна (Ramakrishna) 174
Рамо, Жан Филип (Jean-Philippe Rameau) 17
Ранковић, Милан 144
Рапајић, Светозар 89, 90
Расин, Жан Батист (Jean-Baptiste Racine) 244
Ратковић, Андреа 41
Римски-Корсаков, Николај Андрејевич (Николай Андреевич Римский-Корсаков) 18
Рјаховски, Роман 131
Ротар, Немања 40
- Савин, Егон 31, 36
Савин, Сава Моца 227, 232
Савић, Свенка 89
Сакач, Бранимир 151
Самарџић, Љубиша 131, 137
Санден, Пол (Paul Sanden) 188, 189
Сауер, Тереза (Theresa Sauer) 171
Сибиновић, Миодраг 16
Симовић, Љубомир 31
Симоновић, Ана 67, 68, 75, 76, 79, 81
Сковран, Олга 101
Сметана, Беджих (Bedřich Smetana) 13, 20
Смол, Кристофер (Christopher Small) 170, 174
Сомолани, Станислав 131
Сосир, Фердинанд де (Ferdinand de Saussure) 89
Спајић, Петар 131
Споттаг, Јенс Јорген (Jens Jørgen Spottag) 124
Срдић, Никола 153
Сремац, Стјепан (Stjepan Sremac) 103
Стабли, Еленор 175
Стаменовић, Тијана 67
Станић, Војо 133
Станић, Градимир 78
Станишић, Георгина 67
Станковић, Бора 227
Станчић, Светислав 209
Стаханов, Алексеј Григорјевич (Алексей Григорьевич Стаханов) 29
Степан, Славица 48

Стерн, Донатан (Jonathan Sterne) 150
 Стефан Србин, кир 155
 Стојановић, Петар 211, 212, 213
 Стошовић, Добривоје 211
 Суботић, Митар Суба 147, 154, 155, 158, 162
 Сузуки, Даисетсу Теитаро (Daisetsu Teitarō Suzuki) 176

 Тараста, Еро (Eero Tarasti) 163, 164, 172, 174
 Теико Кива (Teiko Kiwa) 19
 Тесла, Никола 106
 Тикмајер, Стеван Ковач (Stevan Kovacs Tickmayer) 147, 154, 155, 156, 158, 162
 Тичаут, Тери (Terry Teachout) 190
 Тишма, Војин 156
 Ткалчић, Јуро 212
 Тодоров, Цветан (Tzvetan Todorov) 112
 Тома, Амброаз (Ambroise Thomas) 13
 Томашевић, Катарина 11, 20
 Томић, Сања 53
 Торбица, Слађана 67, 68, 78
 Трифковић, Коста 34
 Трифуновић, Лазар 176
 Турлаков, Слободан 12, 16, 19, 20

 Ћирковић, Стеван 204

 Урс, Џени (Jenny Urs) 114
 Ушћумлић, Јелена 67, 68

 Фабри, Јурај 227, 228, 230, 231, 236
 Фелини, Федерико (Federico Fellini) 138
 Фелфелди, Ласло (Felföldi László) 100
 Ферари, Лик (Luc Ferrari) 155
 Фибоначи, Леонардо (Leonardo Fibonacci) 194
 Фисквик, Ен Маргрет (Anne Margrete Fiskvik) 241
 Флере, Сергеј (Sergej Flere) 66
 Фрајт, Лудмила 212
 Франц Јозеф (Franz Joseph) 32
 Фрациле, Арабела-Флорина 56, 57
 Фрациле, Нице J. 39–64
 Фрљић, Оливер 31
 Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 96

 Хавелок, Ерик (Eric Havelock) 69
 Хаммергрн, Лена (Lena Hammergren) 240

Хауард, Памела (Pamela Howard) 229
 Хаубеншток Рамати, Роман (Roman Haubenstock-Ramatti) 171
 Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 33, 140
 Хичкок, Алфред Џозеф (Alfred Jozef Hitchcock) 195
 Хјелмслев, Луј Троле (Louis Trolle Hjelm-slev) 127
 Хол, Стјуарт (Stuart Hall) 183
 Холмберг, Артур (Arthur Holmberg) 114, 116, 118
 Холмс, Том (Thom Holmes) 148
 Хомер ("Ομηρος) 69
 Хонзл, Јиндрих (Jindřich Honzl) 122
 Хопу, Петри (Petri Hoppu) 239–242
 Хофман, Ана 102, 105
 Хофман, Срђан 148, 152
 Хочевар, Мета (Meta Hočevar) 229
 Христић, Стеван К. 17, 211, 212
 Хрошова, Анита 131
 Хумл, Вацлав (Vaclav Huml) 209

 Цвејић, Никола 213
 Цветковић, Драгиша 204
 Цветковић, Сава В. 20
 Церибашић, Наила (Naila Ceribašić) 103
 Цицка, Павел 156

 Чаленић, Дара 31
 Чанчузи, Валтер (Walter Ciancusi) 178
 Чаплин, Чарли (Charles Spencer Chaplin) 140
 Черито, Фани (Fanny Cerrito) 87
 Чолић, Драгутин 213
 Чретник Лазић, Драгана 227, 230
 Чубрило, Бранислав Рус 227, 234

 Џацeвић, Драгослав 101
 Џицев, Тодор (Тодор Джиджев) 104

 Шварц, Рикард (Richard Schwarz) 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23
 Шебок, Томас (Thomas A. Sebeok) 172
 Шевалије, Жан (Jean Chevalier) 230, 231, 236
 Шевтсова, Марија (Maria Shevtsova) 113
 Шекнер, Ричард (Richard Schechner) 112
 Шекспир, Вилем (William Shakespeare) 230, 243, 244, 245
 Шефер, Пјер (Pierre Schaeffer) 149, 150, 151

Шибул, Бранислав 227, 228, 232
Шиђанин, Предраг 156
Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 243, 246
Шион, Мишел (Michel Chion) 195
Шипка, Милан 202
Широла, Божидар 208, 210
Шопен, Фредерик Франсоа (Frédéric François Chopin) 16

Штаткић, Мирослав 147, 152, 153, 156, 157, 162
Шћепановић, Бранимир 131, 138, 139, 142, 144, 145
Шуваковић, Мишко 96, 165, 169, 170, 185
Шуклар, Славко 147, 152, 153, 156, 158, 162

Регистар сачинила
Таијана Пивнички Дринић

УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА СЦЕНСКЕ УМЕТНОСТИ И МУЗИКУ

Редакција *Зборника Матице српске за сценске уметности и музику* прима оригиналне радове за рубрику СТУДИЈЕ, ЧЛАНЦИ, РАСПРАВЕ; СЕЋАЊА, ГРАЂА, ПРИЛОЗИ и рубрику ПРИКАЗИ.

Аутор је обавезан да поштује научне и етичке принципе и правила приликом приреме рада, у складу са међународним стандардима. Предајом рада аутор гарантује да су сви подаци у раду тачни, како они који се тичу самога истраживања, тако и подаци о литератури која је коришћена, те наводи из литературе.

Радови који су већ објављени или су послати за објављивање у други часопис не могу бити прихваћени.

Објављују се и радови писани на страним језицима. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Сваки аутор из наше земље, уколико жели да му се рад објави на енглеском језику, мора сам да се побрине за квалитетан превод. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Напомене (фусноте) се дају при дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример научној грађи, приручницима) итд., али не могу бити замена за цитирану литературу.

Фусноте дати у изворном облику, и одмах поред, у загради, превод фусноте на енглески језик.

Такође и у фуснотама дати пуно име и презиме наведеног аутора

Комплетно упутство *Библиографска наредба* и *Цитирана литература* су у прилогу.

Све радове слати у електронској верзији на CD-у или електронском поштом а истовремено и у штампаном примерку на адресу Уредништва:

Марта Тишма, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
Матица српска; 21000 Нови Сад, ул. Матице српске 1

E-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

Рад на српском треба да буде написан ћирилицом.

У Зборнику се примењују искључиво правила Правописа Матице српске.

Сви радови било да су из наше земље или иностранства треба да су написани у Microsoft Word (doc. ili rtf) формату, оптималне дужине (укључујући сажетак на српском и резиме на енглеском, кључне речи, слике, табеле, цртеже и друге прилоге) од једног ауторског табака (до 4000 речи);

Врста слова Times New Roman; проред 1,5; величина слова (фонт): 12.

Раду приложити и сажетак до 10 редака на српском и резиме на енглеском (може и на српском па ће га редакција превести) или једном од распрострањених језика на око пола куцане стране текста, са четири до шест кључних речи у прореду 1 величине, величина слова 10.

Страна имена у раду писати онако како се изговарају, с тим што се при првом навођењу у загради име даје изворно.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у текстуалној библиографској напмени потребно је одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој је библиографској одредници из коначног списка литературе реч, на пример (Мурну 1974а: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у уметнутој библиографској напмени наводе се презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*:

(Ивић, Клајн
и др. 2007)

за библиографску
јединицу:

Ивић, Павле, Иван Клајн, Митар Пешикан, Брани-
слав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд.
Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразира, у текстуалној библиографској напмени није потребно наводити презиме аутора, нпр.:

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области сачио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини XI века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (Белић 1958; Стевановић 1968).

Ако је у тексту, услед немогућности да се користи примарни извор, преузет навод из секундарног извора, у парентези је неопходно уз податак о аутору секундарног извора навести и реч: *према*).

„Усменост“ и „народност“ бугарштица Ненад Љубинковић доводи у везу са прилагођеношћу средини (према Килибарда 1979: 7).

Цитирана лиџератџура

Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана лиџератџура*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за два словна места (висећи параграф).

Цитирана лиџератџура наводи се према стандарду за цитирање Матице српске (МСЦ):

Моноџрафска џубликација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора, име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

Белић, Александар. *О језичкој љиропри и језичком развићу: лингвистичка истраживања*. Књ. 1. – 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

Милетић, Светозар. *О српском истраживању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

Монографска публикација са корпоративним аутором:

Комисија, асоцијација, организација, уз коју на насловној страни није наведено име индивидуалног аутора, преузима улогу корпоративног аутора.

БЕОГРАДСКА ФИЛХАРМОНИЈА. *Сезона 2005–2006: Циклус Ханс Сваровски*. Београд: Београдска филхармонија, 2005.

Анонимна дела:

Дела за која се не може установити аутор препознају се по своме наслову.

БУГАРШТИЦЕ. Избор и предговор Новак Килибарда. Београд: Рад, 1979.

Зборник радова са конференције:

ПАНТИЋ, МИРОСЛАВ (ур.). *Ресава (Горња и Доња) у историји, науци, књижевности и уметности*. Научни скуп, Деспотовац, 20–21. август 2003. Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“, 2004.

Монографске публикације са више издавача:

ПАЛИБЕК-СУКИЋ, НЕСИБА. *Руске изабране у Панчеву, 1919-1941*. Предговор Алексеја Арсењева. Панчево: Градска библиотека: Историјски архив, 2005.

ЂОРЂЕВИЋ, ЉУБИЦА. *Библиографија дела Десанке Максимовић, 1920-1971*. Београд: Филолошки факултет: Народна библиотека Србије: Задужбина Десанке Максимовић, 2001.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, ПАВЛЕ. *Поминак књижевски*. Венеција, 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натопшевић“, 2003.

Секундарно ауторство:

Зборници научних радова описују се према имену уредника или приређивача.

ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

РАДОВАНОВИЋ, МИЛОРАД (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ: Службени гласник, 1996.

ЈОВАНОВИЋ, СЛОБОДАН (ур.). *Народна библиотека Крушевац*. Крушевац: Народна библиотека Крушевац, 1977.

Рукојис

ПРЕЗИМЕ, име. *Наслов рукојиса* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка.

Пример:

Николић, Јован, *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780–1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а–3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилоз у серијској њубликацији:

Прилоз у часојису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији.“ *Наслов часојиса* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази.

Пример:

Рибникар, Јара. „Нова стара прича.“ *Летњојис Мајице срјске* књ. 473, св. 3 (март 2004): 265–269.

Прилоз у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов новина* датум: број страна.

Пример:

Кљакит, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера.“ *Полијика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска њубликација досјуйна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K.H. *Augmented Books, knowledge and culture*.
<<http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/6d/6d.>> 02. 02. 2002.

Прилоз у серијској њубликацији досјуйан on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста.“ *Наслов њериодичне њубликације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students’ perspective.“ *ASLIB Proceedings February 2000*. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилоз у енциклоједији досјуйан on-line:

„Назив одреднице.“ *Наслов енциклоједије*. <адреса са интернета>. Датум преузимања.

Пример:

„WILDE, Oscar.“ *Encyclopedia Americana*. <<http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-92614715.html>> 15. 12. 2008.

Силард Антал
Мирјана Веселиновић Хофман
Миљан Војновић
Ранка Гашић
Димитрије Големовић
Мирјана Закић
Јелена Јовановић
Милена Лесковац
Соња Маринковић
Татјана Марковић
Марија Масникоса
Весна Микић
Ивана Перковић
Живко Поповић
Тијана Поповић Млађеновић
Ира Проданов Крајишник
Маријана Прпа Финк
Срђан Радаковић
Селена Ракочевић
Аница Сабо
Свенка Савић
Мариана Тишма
Катарина Томашевић

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику

Издази двапут годишње

Издавач Матица српска

Уредништво и администрација: Нови Сад, Улица Матице српске 1

Телефон: 021/420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Matica srpska Journal of Stage Arts and Music

Published semi-annually by Matica Srpska

Editorial and publishing office: Novi Sad, ul. Matice Srpske 1

Phone: 381 21 420-199, 6615-038

e-mail: mtismal@maticasrpska.org.rs

www.maticasrpska.org.rs

Уредништво је *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*
бр. 57/2017 закључило 14. IX 2017.

За издавача: проф. др Ђорђе Ђурић, генерални секретар Матице српске

Стручни сарадник Одељења: Марта Тишма

Преводилац за енглески језик: Оливера Кривошић

Лектор и коректор: Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник: Вукица Туцаков

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампа: САЈНОС, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

78+792(082)

Зборник Матице српске за сценске уметности и музику / главни и одговорни уредник Катарина Томашевић. – 1987, 1–. – Нови Сад : Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 1987–. – 24 cm

Годишње два броја.

ISSN 0352-9738

COBISS.SR-ID 16339202

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије
и Министарство културе и информисања Републике Србије